TEATRO CONTEMPORÂNEO NO BRASIL

José Da Costa

CRIAÇÕES PARTILHADAS E PRESENÇA DIFERIDA

7 LETRAS

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

"Creio, de fato, que é possível localizar em boa parte do teatro contemporâneo um movimento paradoxal. Movimento esse que se configura pela dinâmica que envolve duas tendências simultâneas e, em certa medida, contrapostas. Em primeiro lugar, verifica-se uma clara narrativização da cena (desfazimento da concepção unificada e fechada do drama, da compreensão tradicional de personagem, dos diálogos e da ação, em favor de uma valorização do diálogo direto do artista com o público e de uma concepção do trabalho do ator como uma espécie de rapsodo, de jogral ou de *performer*). Ao lado desse traço narrativizador, figura a segunda das duas tendências paratáticas: a problematização irônica da narrativa entendida como reconstituição ou representação estável de fatos.

(...) Penso que, no caso das escrituras teatrais contemporâneas, uma das oposições desconstruídas é a da dicotomia hierárquica entre texto e cena, mas também entre palavra e corpo, entre teatro com dramaturgia e teatro da imagem ou da visualidade. Em parte, essa atenuação de fronteiras rígidas se deve à compreensão de que, em cada um dos polos, há aspectos pertinentes ao outro. Não está excluída do trabalho material da cena a dimensão ficcional e nem um certo tipo de operação de escrita, do mesmo modo como as concepções de teatro, de edifício teatral, de relação entre intérpretes e espectadores determinam orientações efetivas assumidas pela escrita dramática. Quer dizer, há todo um espaço de intercondicionamento entre o âmbito material do espetáculo e o eixo literário da escrita dramatúrgica."

José Da Costa

9 788575 775653

O que mais chama atenção na escrita de José Da Costa é seu prodigioso poder de sistematização. Ao rememorar, documentar e analisar aquelas que provavelmente foram as mais significativas produções teatrais brasileiras dos anos 90 e 00, Da Costa produz uma impressionante e pertinente apreensão conceitual do "contemporâneo".

Apreender "o contemporâneo" – eis aí a obsessão, o vazio pleno cercado de tagarelice e incerteza que move os debates culturais... contemporâneos.

Pela via da análise da cena teatral, Da Costa logra nos fornecer um roteiro seguro para começarmos a fazer sentido não redundante daquilo que apareceu de mais inovador e surpreendente nas artes e na cultura em geral ao longo das duas últimas décadas. Da Costa não se intimidou diante do surpreendente nem do inusitado ou do inesperado. O mundo mudou, a cultura mudou, o teatro mudou. Em decorrência, são os próprios parâmetros da elaboração conceitual e linguística que devem mudar.

Produzido originalmente como pesquisa de tese de doutoramento em Literatura Comparada, este livro sobre teatro pode tornar-se uma ferramenta útil aos estudiosos de diversas áreas das Ciências Humanas. Isso porque Da Costa mostra muito bem que as novas formas de encenar correspondem a novas formas de pensar. Trata-se então de tentar domesticar, disciplinarizar um contexto intelectual, o nosso hoje, marcado – como ele diz – pelo nomadismo permanente da significação. Ou seja, pelo caráter diaspórico e performático de todo e qualquer signo. Temos aqui um excelente guia para a nova teoria cultural e para a nova ciência da linguagem e da literatura, necessárias e adequadas ao contemporâneo – agora sem aspas.

Italo Moriconi
Poeta, ensaísta, editor e professor de literatura do Instituto de Letras da UERJ

José Da Costa é Professor da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), além de pesquisador do CNPq. É responsável pelos projetos "Subjetividade e políticas da cena: *Os sertões* do Teatro Oficina e o palco do presente" e "Narração e sujeito no teatro brasileiro contemporâneo: estudo sobre a constituição fronteiriça e diaspórica da escrita cênico-dramatúrgica atual". Publicou artigos em revistas especializadas, como "Solos cariocas: subjetividade e políticas da cena" (*Sala Preta*, nº 7; USP, 2007), "Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva" (*Sala Preta*, nº 4; USP, 2004), "Narração e sujeito no teatro contemporâneo" (*O Percevejo*, ano 8, nº 9; UNIRIO, 2000). É também autor de ensaios incluídos em livros coletivos, como "Teatro contemporâneo: o sentido em debate" (In: *Cartografias do ensino do teatro*; org. Adilson Florentino e Narciso Telles; Uberlândia: Edufu, 2008), "*Os sertões* do Teatro Oficina: caatinga de textos e imagens" (In: *Texto e imagem: estudos de teatro*; org. Maria Helena Werneck e Maria João Brilhante; Rio de Janeiro: 7Letras, 2009) e "Os sertões urbanos do teatro oficina: imagem e registro" (In: *Dispositivos de registro na arte contemporânea*; org. Luiz Cláudio da Costa; Rio de Janeiro: Contracapa, 2009).

TEATRO CONTEMPORÂNEO NO BRASIL

José Da Costa

CRIAÇÕES PARTILHADAS E PRESENÇA DIFERIDA

7 LETRAS

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

2009 © José da Costa Filho

Produção editorial
Debora Fleck
Isadora Travassos
Marília Garcia
Valeska de Aguirre

Editoras assistentes
Larissa Salomé
Tui Villaça

Diagramação
Laura Addor

Revisão
Eduardo Carneiro
Deborah Prates

Produção gráfica
Isabella Carvalho

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C873t
Costa Filho, José da
Teatro contemporâneo no Brasil : criações partilhadas e presença diferida / José da Costa Filho. - Rio de Janeiro : 7Letras, 2009.
248p.
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7577-565-3

1. Teatro – Brasil. 2. Teatro – Brasil – História e crítica. 3. Teatro – Produção e direção – Brasil. I. Título.
09-3144. CDD: 792.0981 CDU: 792(81)

2009
Viveiros de Castro Editora Ltda.
R. Goethe, 54 Botafogo
Rio de Janeiro RJ Cep. 22281-020
www.7letras.com.br | editora@7letras.com.br
Tel. 55 21 2540-0076

SUMÁRIO

Nota inicial e agradecimentos 7

O palco, o livro e os gestos da escrita, *Angela Materno* 11

Introdução 27

Escrituras contemporâneas 33

O corpo na leitura e a escrita com o corpo 37
O colosso da biblioteca e a dramaturgia de leitura 44
A circulação de cartas 54
A escrita como inscrição 72
A fala como escrita 83
As intervenções do acaso 91
Fronteiras e traduções 100
A escrita como edição 110

Vertigem da presença 121

Gerald Thomas: esperando por Beckett 129
Gerald Thomas: o espaço do falso 140
Enrique Diaz: o jogo dos clichês e superfícies 155
Antônio Araújo: apocalipse, divisão e violência 171
Zé Celso Martinez Corrêa: Cacildas plurais 185

Conclusão 213

Referências bibliográficas 229

Referências teatrais (fichas técnicas e artísticas) 235

NOTA INICIAL E AGRADECIMENTOS

Este livro, publicado graças a subsídio da FAPERJ (dentro do seu Programa de Auxílio à Editoração), resulta, em primeiro lugar, da minha tese de doutorado defendida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) sob a orientação do Professor Ítalo Moriconi, no ano de 2003. Os temas e questões que me mobilizaram na tese são aqueles a que também me dedico, desde 2000, no meu projeto institucional de pesquisa intitulado "Narração e sujeito no teatro brasileiro contemporâneo: estudo sobre a constituição fronteiriça e diaspórica da escrita cênico-dramatúrgica atual". Investigação essa que ainda está em desenvolvimento na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e que se desdobrou mais recentemente em novas abordagens e focos de interesse. Minha atenção mais antiga se dirigia aos procedimentos composicionais (dramatúrgicos e cênicos) e às formas de representação do sujeito no teatro do presente. Na continuidade dos meus esforços de leitura e análise de obras criativas pelo viés prioritário da sua composição, também passei a ter aos poucos um interesse crescente pelos modos de subjetivação e pelos agenciamentos políticos (e, principalmente, micropolíticos) operados pela cena contemporânea em relação aos receptores. Novas perspectivas de abordagem, novos quadros teóricos e novos recortes epistemológicos foram se definindo e me levaram ao projeto "Subjetividade e políticas da cena: *Os sertões* do Teatro Oficina e o palco do presente", por meio do qual fui contemplado recentemente (início de 2009) com uma Bolsa de Produtividade em Pesquisa pelo CNPq.

Tenho tido interlocutores importantes em meu trabalho de reflexão teatral. A eles agradeço imensamente por suas leituras de meus textos, por seus comentários e sugestões. Não poderei nomear a todos, mas é inevitável destacar alguns desses interlocutores. Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador do Doutorado na UERJ, o Professor Ítalo Moriconi, pela dedicação naqueles anos de escrita da tese e por ter aceitado agora escrever a orelha deste livro. Meus agradecimentos dirigem-se também, pela leitura cuidadosa da minha tese e pelos comentários generosos, aos membros de minha banca de doutorado, os Professores Ana Cristina Chiara, Rogério Luz, Evando Nascimento e Angela Materno. À Angela devo ainda a disponibilidade para escrever o texto com que prefaciou este livro, a amizade e a troca intelectual contínua. Outro interlocutor fundamental, a quem agradeço em especial, é meu irmão, Professor Luiz Cláudio da Costa, em cuja convivência e debate permanente, eu tenho amadurecido inúmeros aspectos das minhas visões sobre as questões da arte no contexto da contemporaneidade.

Também dirijo meu carinho e agradecimento aos meus antigos e atuais alunos e orientandos de diversos níveis (iniciação científica, mestrado e doutorado). Com eles tenho tido a oportunidade e a alegria de dividir indagações artísticas e discussões teóricas, compartilhadas também com o conjunto dos integrantes do Grupo de Pesquisa Formas e Efeitos, Fronteiras e Passagens na Linguagem Teatral. Aos colegas do Departamento de Teoria do Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Teatro da UNIRIO que têm em inúmeras ocasiões acompanhado o desenvolvimento de minhas questões, lido meus textos e os comentado antes que eu os publique, agradeço igualmente o companheirismo intelectual.

Agradeço especialmente a todos os que me ajudaram, nos anos de pesquisa que resultaram neste livro, a ter acesso a fotocópias dos roteiros, versões das peças, vídeos e outros documentos e informações dos espetáculos e dos grupos teatrais estudados. Quase sempre menciono seus nomes em notas de rodapé ao longo do texto. Como foram muitos os que colaboraram, optei por não relacionar aqui todos os nomes, para não alongar excessivamente esta listagem. A eles peço que me desculpem e compreendam.

Mas gostaria de agradecer em especial a atenção e o carinho com que fui recebido nas companhias cujos trabalhos foram prioritariamente enfocados em meu estudo: a Companhia dos Atores, a Companhia de Ópera Seca, o Teatro Oficina e o Teatro da Vertigem. A todos meu sincero reco-

nhecimento e muito em particular aos diretores Enrique Diaz, José Celso Martinez Corrêa, Antônio Araújo e Gerald Thomas. Ao Gerald devo o estímulo incansável para que eu publicasse este livro, estímulo recebido desde sempre também da pesquisadora e amiga Sílvia Fernandes. Para os dois vai, com destaque, o meu afeto e meu muito obrigado.

Dedico este estudo à minha mãe, Helena,
ao meu irmão, Cláudio, e ao Renato.

O PALCO, O LIVRO E OS GESTOS DA ESCRITA

Angela Materno*

No século XX, a distinção entre escrita dramatúrgica e escrita cênica, associada a um esforço sempre renovado – por parte da crítica e dos artistas – de redefinir estas duas dimensões do fazer teatral, foi efetivamente formulada, e também problematizada. Mesmo sendo possível dizer que, de algum modo, uma escrita cênica, ainda que não assim designada, sempre esteve presente tanto na montagem de espetáculos quanto na construção de textos dramáticos, foi no século passado, a partir da ampliação conceitual da noção de escrita e da autonomia artística adquirida pela cena teatral, que se tornou possível falar, sem embaraço terminológico, em texto cênico. Seja para afirmar a independência da linguagem cênica em relação ao texto dramático, seja para continuar reivindicando a centralidade, no processo de criação teatral, do

* Angela Materno é Professora do Departamento de Teoria do Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. É autora dos ensaios "Palavra, voz e imagem nos teatros de Valère Novarina, Peter Handke e Samuel Beckett" (*Texto e imagem: estudos de teatro*; org. Maria Helena Werneck e Maria João brilhante; Rio de Janeiro: 7Letras, 2009), "Meditação sobre a noite: paisagem e fronteiras em *BR-3*" (*Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, nº 7; São Paulo: USP, 2007), "Releituras de *O autor como produtor*: Walter Benjamin, o teatro e a técnica (*A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004), "O olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro" (*Sala Preta*, Revista de Artes Cênicas, nº 3; São Paulo: USP, 2003) e "Os radiodramas de Walter Benjamin" (*O Percevejo*, Revista de Teatro, Crítica e Estética, nº 6; Rio de Janeiro: UNIRIO, 1998).

texto dramatúrgico previamente escrito, ou seja para perceber e lidar, artística e criticamente, com o fato de que a fronteira entre texto e espetáculo foi se tornando cada vez menos nítida, de qualquer modo, uma abordagem mais complexa das noções de dramaturgia e de imagem cênica, e da relação entre elas, desdobrou-se, ao longo do século XX, em diferenciadas práticas artísticas e reflexivas, que validaram a noção de escrita cênica, repensaram os pressupostos da escrita dramatúrgica e pluralizaram as autorias da obra teatral.

O teatro do século XX reconheceu as assinaturas do encenador, do ator (na denominada dramaturgia do ator, por exemplo), e também formas diversas de uma assinatura compartilhada (como as criações coletivas dos anos 70 e os processos colaborativos, a partir dos anos 90). E nesse mesmo século surgiram problematizações e questionamentos sobre o próprio conceito de autoria, vinculado, em seu sentido moderno, às noções de origem, de originalidade e de propriedade intelectual.[1]

O livro *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*, de José Da Costa, oferece, para os estudos teatrais, a importante contribuição de refletir sobre estes temas – que pautaram, no decorrer do século passado, desde o seu início, diversos debates e polêmicas teatrais – não só a partir de encenações brasileiras recentes (da última década do século XX e destes primeiros anos do século XXI), mas também a partir de uma perspectiva crítica forjada por um espectro de leituras e de conceituações que não se restringe ao campo especificamente teatral, ampliando assim, para a reflexão sobre a cena, as possibilidades de interlocução teórica. O livro é ainda constituído por uma generosa quantidade de espetáculos abordados e referidos, sem que isto fragilize, entretanto, o seu eixo investigativo. Pelo contrário, um dos méritos deste estudo é o de articular entre si vários exemplos teatrais da cena brasileira contemporânea, todos eles criteriosamente analisados e correlacionados.

São realizações cênicas de algumas das companhias teatrais cariocas e paulistas mais relevantes da virada do século XX para o XXI – como a Companhia de Ópera Seca, dirigida por Gerald Thomas, a Companhia dos Atores, dirigida por Enrique Diaz, o Teatro Oficina Uzina Uzona, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, e o Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo – que constituem o *corpus* principal deste estudo (embora nele também sejam

[1] Entre os textos que tematizaram o problema da autoria, podem ser citados, entre outros, "A morte do autor" (1968), de Roland Barthes, e "O que é um autor?"(1969), de Michel Foucault.

mencionados trabalhos de outros encenadores, ou espetáculos encenados por esses quatro diretores, mas não com suas respectivas companhias). Estas encenações – como, por exemplo, *Ventriloquist*, *Esperando Beckett* e *O príncipe de Copacabana*, da Companhia de Ópera Seca, *A bao a qu*, *Melodrama* e *Cobaias de Satã*, da Companhia dos Atores, *Cacilda!* e *Os sertões – parte 1: a terra*, do Teatro Oficina Usina Uzona, e a trilogia bíblica (*O paraíso perdido*, *O livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*), do Teatro da Vertigem – figuram neste estudo crítico não só como objetos de uma análise mais específica, mas também como eixo central de uma reflexão mais ampla sobre o teatro contemporâneo.

Subdividido em duas partes – "Escrituras contemporâneas" e "Vertigem da presença" – o livro localiza e aborda, na primeira, um determinado modo de relação entre as escritas cênica e dramatúrgica presente no teatro brasileiro do final do século XX e do início do XXI, modo este a que o autor atribui a designação de "escritura cênico-dramatúrgica conjugada", e a partir da qual analisa espetáculos que já não cabem nos modos mais habituais de construção e de recepção da cena. Espetáculos que não são elaborados a partir de um sequenciamento linear e ordenado das etapas e dos agentes da criação e que acarretam, também por isto, um redimensionamento dos problemas da autoria e do sentido. A segunda parte do livro trata, justamente, dos processos de constituição do sentido nas encenações estudadas, sendo que o sentido é aí compreendido não como uma significação referencial a ser captada ou reconhecida pelo espectador, mas como um efeito a ser por ele atualizado, experimentado, constituído nos atos de recepção do espetáculo. No livro, a questão do sentido é discutida em sua relação com uma categoria, a princípio, eminentemente teatral: a de presença cênica

Ao tematizar os "efeitos de sentido" produzidos pelos espetáculos abordados, e ao utilizar tal expressão, José Da Costa não está se referindo a recursos formais que supostamente seriam utilizados, nas encenações, com o intuito de impactar o espectador, inebriá-lo, fasciná-lo e, por conseguinte, paralisá-lo (e se o termo "efeitos" pode conduzir a esta leitura precipitada, a própria análise desenvolvida por Da Costa inviabiliza tal interpretação equivocada). O sentido é um efeito na medida em que tem caráter de evento e não de conteúdo explicativo. O sentido é um efeito na medida em que é algo que acontece ao espectador, que age nele e demanda sua ação, sua participação (crítica, intelectual, imaginativa), algo que mobiliza e desloca o espectador, deslocando e transformando seus horizontes de referên-

cia e de expectativa. Como bem observa a crítica literária argentina Beatriz Sarlo, em um texto em que comenta os efeitos da literatura em nós, leitores, "Para além do nosso desejo ou de uma vontade consciente, de um modo diferente em cada um de nós, a literatura nos toma de assalto, infiltra-se nas relações com a linguagem e as experiências, propõe figuras e relações, organiza"[2]. E é assim, nos lembra Sarlo, que às vezes usamos, por exemplo, os adjetivos "kafkiano" ou "borgiano" para nos referirmos a algum acontecimento do cotidiano. E isto ocorre porque a leitura deixa em nós um "rastro", um "resíduo", uma "configuração imaginativa" que parece interpretar determinado momento ou fato de nossa experiência.[3] E se os textos de Borges, e os de Kafka, diz ainda Beatriz Sarlo, "lá no fundo" resistem e debatem-se contra esta assimilação à vida, eles, simultanea e inevitavelmente, a produzem. Esta tensão – prossegue a autora – define o lugar da arte.

Mas vamos por partes.

Na designação "escritura cênico-dramatúrgica conjugada", proposta por Da Costa, a ideia de conjugação não está relacionada propriamente, ou exclusivamente, a uma ação conjunta e integrada dos diversos criadores envolvidos em um trabalho teatral. Embora os processos colaborativos e as criações compartilhadas estejam incluídos nesta noção, ela aponta, na verdade, não para a união, mas para a tensão entre os vários *atores* do fazer teatral (o ator, o dramaturgo, o encenador, o cenógrafo, o iluminador etc.) e seus respectivos *gestos* artísticos, digamos assim. Entenda-se aqui por *gestos* aquilo que se distingue tanto dos *feitos* (esfera do fazer) quanto dos *atos* (esfera do agir) e remete ao modo por meio do qual alguém se encarrega de algo: assume e *suporta* (dá suporte a) este algo. Em suas considerações sobre a noção de gesto, em que é feita esta diferenciação, Giorgio Agamben observa que o gesto exibe, fundamentalmente, uma medialidade, e afirma: "O gesto é neste sentido a comunicação de uma comunicabilidade"[4]. Nesta perspectiva, os *gestos* artísticos, acima mencionados, dizem respeito aos diferentes suportes e modos artísticos acionados e friccionados nas escrituras cênico-dramatúrgicas conjugadas.

---

[2] SARLO, Beatriz. "Os militares e a História: contra os cães do esquecimento". In ____. *Paisagens imaginarias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 27.

[3] *Idem*, p. 26-27.

[4] AGAMBEN, G. "Notes sur le geste". Traduction de Daniel Loayza. In____. *Moyens sans fins: notes sur la politique*. Paris: Éditions Payot & Rivages (édition de poche), 2002, p. 70.

Esta escrita conjugada, conforme formulada no livro, remete a métodos e procedimentos artísticos que lidam com o atrito entre materiais e meios diversos, sejam eles o corpo e o texto, a voz e a escrita, instalações cenográficas e imagens projetadas, ou mesmo entre textualidades distintas a serem apropriadas pela cena. A ideia de conjugação parece então aproximar-se, de certa forma, da noção de partilha tal como ela é pensada por Jacques Rancière em seu livro *A partilha do sensível*. Segundo ele, partilhar significa duas coisas, e não uma: significa participação em um conjunto comum e, ao mesmo tempo, separação de partes exclusivas. Exclusividade esta que, se relacionada ao âmbito da criação cênica, não se manifesta em virtude das supostas especificidades das artes e ofícios implicados no fazer teatral, mas, sim, em decorrência dos possíveis e diferenciados modos de participação e de ocupação desse espaço comum da escrita teatral compartilhada. Modos estes que não se vinculam necessariamente, ou definitivamente, a determinadas funções ou formações artísticas.

Para Rancière, "Um mundo 'comum' não é nunca simplesmente o *ethos*, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados", mas sim, e sempre, "uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das 'ocupações' num espaço de possíveis."[5] Nesta perspectiva, a conjugação entre as escritas cênica e dramatúrgica é o espaço polêmico (e não consensual) de uma operação que paradoxalmente pressupõe interação e separação, a configuração de um *comum* e o estabelecimento de recortes, a participação conjunta e o *tomar parte* (ou tomar uma parte) na partilha.

É justamente porque a conjugação das duas escritas é, na reflexão de Da Costa, o lugar do enfrentamento artístico e político[6] das diferentes materialidades, formas e meios de expressão, das diferentes e concorrentes vozes e perspectivas artísticas, o lugar em que elas são atritadas e não ordenadas, é por isto que ele caracteriza como narrativo-performático o teatro que resulta dessas escrituras cênico-dramatúrgicas conjugadas, destacando, assim, a tensão pertinente a esse processo e concepção de trabalho.

O hífen, que nas expressões utilizadas por Da Costa aproxima e separa as noções de cena e de dramaturgia e as de performance e de narratividade

---

[5] RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p. 63.

[6] Digo enfrentamento político pois trata-se também de políticas de ocupação do processo e do espaço artísticos, e, ainda, porque neste enfrentamento estão incluídas as diferenças de posicionamento e de visão de mundo.

de, constitui, de certo modo, a materialização gráfica desta conjugação que é também *partilha*, desta dinâmica, enfim, de uma conjugação partilhada.

Se a performance, num primeiro momento, é associada ao âmbito do espetacular, e a narrativa, geralmente, ao âmbito textual, e se a performance costuma ser relacionada ao aqui e agora de sua apresentação, e a narrativa, a uma extensão temporal, o que a expressão "narrativo-performático" opera é também uma problematização destas associações mais habituais. E se a performance – por mais amplo que seja, atualmente, o leque de suas manifestações artísticas e de suas conceituações – aponta, em geral, para a ênfase no *agora*, a performatização da narrativa pelas diversas instâncias cênicas configura uma narratividade não mais pautada pela sucessão de instantes, mas pela temporalização de cada um deles, ou seja, pela constituição de vários *agoras*, desdobrados, cindidos, tensionados temporalmente. Assim sendo, o aqui e o agora da cena teatral não são mais, propriamente, a instância *única e singular* do encontro entre o ator e o espectador – não constituem o tempo presente enquanto o imediatamente dado – mas correspondem ao instante dividido e pluralizado de uma cena que, como diz Da Costa, é " temporalmente multidirecionada (sempre incerta e dividida entre segmentos temporais díspares e unidades espaciais contraditórias)".

A abordagem, realizada neste livro, dos processos colaborativos e das criações compartilhadas tem o mérito de não colocá-los em oposição – como muitas vezes é feito – à denominada "era do encenador", que constituiu, aliás, um ponto de inflexão importante na história do teatro ocidental e de suas formas de conceber a cena e a dramaturgia. Se o Teatro da Vertigem, uma das companhias estudadas, possui declaradamente um processo colaborativo de trabalho, este não é, entretanto, o foco central desta reflexão – até porque as demais companhias lidam de modos distintos com a concepção e com a prática de uma escrita conjugada. Por outro lado, os seus diretores – alguns deles também atores, como Zé Celso e Enrique Diaz, ou também dramaturgos, como Zé Celso e Gerald Thomas, ou também iluminadores, como Thomas – têm assinaturas teatrais reconhecidas, o que não impossibilita, como pode parecer a muitos, um processo compartilhado de escrita teatral. A noção de uma escrita cênico-dramatúrgica "articulada e participativa" é pensada por Da Costa, fundamentalmente, como aquela que processa – e expõe este processo, refletindo cenicamente sobre ele – *gestos*, discursos e pontos de vista diversos, em um recíproco tensionamento entre as instâncias da palavra e da imagem.

Este estudo empreende uma análise cuidadosa, e sensível, de determinados trechos e cenas dos espetáculos em questão, e a partir da articulação entre eles elabora formulações precisas sobre os métodos teatrais dos encenadores e de suas companhias – formulações que correlacionam entre si os procedimentos artísticos e estruturais, os temas trabalhados e a própria dinâmica de criação. É assim que o autor fala, por exemplo, em "corporalização da escrita e da leitura", quando o ato de ler é cenicamente associado a uma atividade corporal intensa, ou mesmo violenta, como ocorre, por exemplo, em vários momentos do espetáculo *Apocalipse 1,11*. Neste caso, o livro e o ato de ler constituem não apenas o ponto de partida deste espetáculo e da própria Trilogia Bíblica encenada pelo Teatro da Vertigem, mas estão também "na raiz da própria experiência criativa do grupo", que costuma conjugar, em seu processo de criação, o enfrentamento de textos diversos e um intenso trabalho corporal: buscando, assim, forjar cenicamente o *corpo do texto*. Como argumenta Da Costa, as "situações cênicas de ações corporais fortes em conexão com livros e leituras, para além dos contextos ficcionais específicos em que aparecem nas peças, também se associam autorreflexivamente às concepções e aos métodos teatrais do Teatro da Vertigem". Importante destacar aqui a prática recorrente do grupo de convidar diferentes escritores para elaborarem, em cada encenação, a dramaturgia do espetáculo. Mesmo sendo colaborativo o processo de trabalho, mesmo que o resultado dramatúrgico assimile os *gestos* artísticos dos diferentes integrantes da companhia, mesmo assim é significativa esta disponibilidade para o confronto com dicções literárias e procedimentos textuais distintos.

E se *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é o ponto de partida e eixo principal para o ciclo de espetáculos encenado pelo Teatro Oficina Uzina Uzona, e se, neste caso, um único livro torna-se, como bem observa Da Costa, um "grande banco de dados", um "complexo armazém, internamente diferenciado e textualmente unificado", em *Cacilda!* – texto escrito por Zé Celso – a imagem que predomina, ainda segundo Da Costa, é a de uma "biblioteca invadida", pois a biografia e a trajetória artística de Cacilda Becker implicaram a pesquisa, constituição e leitura de uma vasta bibliografia sobre a atriz e sobre o próprio teatro brasileiro, cenicamente historiografado em *Cacilda!*.

A "corporalização da escrita e da leitura" também ocorre, portanto, na medida em que a cena resultante deste teatro narrativo-performático configura-se, muitas vezes, como arquivo (de informações), acervo (de textos e de imagens) ou biblioteca. Daí também a utilização, pelo autor deste estu-

do, da expressão "dramaturgia de leitura" para caracterizar uma parte significativa da produção teatral contemporânea.

A "biblioteca invadida" também aparece, embora de modo diferenciado, na monumental biblioteca concebida por Daniela Thomas para os espetáculos da Trilogia Kafka, encenada por Gerald Thomas em 1988, antes da formação da Companhia de Ópera Seca. Como afirma Da Costa, esta "é uma das figurações mais potentes do livro no teatro de Gerald Thomas", pois "nos espetáculos que nela se ambientavam tudo o que se via era assimilado ao universo textual e escritural".

Também a troca e a circulação de cartas – como jogo ou correspondência – em várias das encenações analisadas figuram não apenas a intensa intertextualidade acionada por estas escrituras cênico-dramatúrgicas conjugadas, mas também a intervenção do acaso (pertinente ao jogo), incorporada por várias destas escritas e tematizada, por exemplo, no espetáculo *A bao a qu*, da Companhia dos Atores.

Estes são apenas alguns exemplos do modo como a análise desenvolvida neste livro procura extrair da própria materialidade dos espetáculos – de suas cenas, de suas falas, de seus procedimentos artísticos e processos criativos, pensados articuladamente – as categorias e questões conceituais que são desdobradas teórica e criticamente. É assim que a primeira parte do livro subdivide-se em capítulos que enfocam, cada um deles, um determinado modo de figuração cênica da escrita e da leitura.

Os embates entre o palco, o livro e o mundo – encenados pelo teatro brasileiro contemporâneo – são caros ao teatro de Shakespeare e, em especial, a algumas de suas peças, como *A tempestade* e *Hamlet*. É sintomático, portanto, que esta última tenha sido relida pela maioria dos encenadores discutidos neste estudo, como Zé Celso (*Ham-let*), Gerald Thomas (*O príncipe de Copacabana*) e Enrique Diaz (*Ensaio.Hamlet*).

O caráter paródico de várias das encenações brasileiras contemporâneas, assinalado por Da Costa, é também um índice não só de seu forte teor intertextual, mas também da operação disjuntiva nelas presente, operação pertinente à própria noção de paródia. Derivada da rapsódia (recitação dos poemas homéricos), a paródia – conforme sua definição mais conhecida – constituiu-se como um canto paralelo (ao lado de) e invertido que transpunha o tom sério e elevado dos cantos parodiados para um tom jocoso e *degradado*. Há, entretanto, segundo Giorgio Agamben, uma acepção mais antiga de paródia, vinculada à esfera musical, e que o mundo clássico conhecia. Ela indicava, se-

gundo o autor, a separação entre o canto (*melos*) e a palavra (*logos*). Se na música grega a melodia deveria corresponder ao ritmo das palavras, quando "na recitação dos poemas homéricos, tal nexo acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto)"[7]. O efeito desta disjunção entre música e palavra era, muitas vezes, cômico. O mais importante aí, porém, como destaca Agamben, é que a paródia designa a ruptura de um elo "natural" entre música e linguagem, canto e palavra. Neste sentido, o paródico aponta para um "afrouxamento" de "vínculos tradicionais".

E é assim, talvez, que o teatro narrativo-performático encontra no procedimento paródico (tão presente nos espetáculos da Companhia de Ópera Seca e na Companhia dos Atores, por exemplo) um modo de *afrouxar* os laços tradicionais entre ator e personagem, narração e fábula, texto e imagem. E, ao mesmo tempo, um modo de acirrar as disjunções internas inerentes a esta forma de escrita teatral. Derivada da rapsódia, que já pressupõe uma organização descontínua das partes, a paródia sublinha a dissonância e a discordância entre elas, ao mesmo tempo em que evidencia o processo citacional em jogo.

Se a noção de performance não está atrelada apenas e necessariamente ao trabalho do ator, é principalmente (mas não exclusivamente) nesta perspectiva que Da Costa, em seu livro, emprega o adjetivo "performático". Até porque um dos objetivos de sua análise é refletir sobre os diferentes modos como, nas companhias teatrais estudadas, o trabalho do ator apropria-se dos materiais temático e textual (muitos deles propostos pelos próprios atores nos exercícios de ensaio e de criação), dá corpo a eles, configurando movimentos distintos de narrativização. A reflexão sobre o trabalho do ator aqui proposta não se prende à descrição e análise de metodologias de treinamento, mas procura pensá-lo em sua relação com a linguagem cênica proposta e com o *trabalho* do espectador por ela demandado. As implicações da atuação quanto ao problema do sentido e à noção de presença cênica são também objetivos desta análise.

O confronto, portanto, entre o palco e o livro (entre o palco e a escrita, o palco e a leitura) produz processos diferenciados de narrativização, e são essas processualidades que este livro procura flagrar e investigar. Para Da Costa, há em boa parte do teatro contemporâneo um movimento paradoxal, constituído "pela dinâmica que envolve duas tendências simultâneas e,

[7] AGAMBEN, Giorgio. "Paródia". In ___. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 39.

em certa medida, contrapostas". São elas: a narrativização da cena e a problematização da narrativa. É a partir, principalmente, de Maurice Blanchot e de Gilles Deleuze que este estudo empreende a análise dos procedimentos de narrativização atuantes na cena contemporânea.

Blanchot, valendo-se da *Odisseia*, de Homero, e da viagem de Ulisses aí tematizada – especialmente do episódio do confronto do herói com o canto das Sereias – concebe a narrativa como o encontro entre "essa navegação feliz, infeliz"[8] e o "canto insuficiente e atraente das Sereias"[9] (insuficiente porque é um canto ainda por vir, que não satisfaz inteiramente seus ouvintes, atraindo-os, então, para o lugar de seu próprio desaparecimento). Para Blanchot, se a narrativa é o movimento em direção a um ponto "desconhecido", "ignorado", "estranho", mas "imperioso", pois atrai a narrativa, é somente ela e seu movimento imprevisível que "fornecem o espaço onde o ponto se torna real, poderoso e atraente"[10]. Para Deleuze, em seu livro sobre cinema *A imagem-tempo*, a "narração falsificante" – ao contrário da "narração verídica" (que significa um determinado modo de narrar e não a narração de algo que realmente ocorreu) – não se desenvolve organicamente segundo relações causais e cronológicas, mas está constantemente em modificação, a cada episódio, "segundo lugares desconectados e momentos descronologizados"[11]. Se o ato de narrar, em termos gerais, pressupõe um objeto de contemplação e de relato (o referente prévio, anterior à narrativa), o que as concepções de Blanchot e de Deleuze – sem desconsiderar as diferenças entre elas – colocam em xeque é a produção, pela narrativa, de uma ilusão referencial.

A partir destas interlocuções críticas e dos espetáculos analisados, Da Costa argumenta que as formas de narrativização presentes em várias encenações brasileiras contemporâneas constituem não um movimento em direção à construção mais ou menos estável de uma fábula, de uma história, mas sim em direção à instabilização daquilo mesmo que se quer narrar – o *objeto* da narrativa – ou do próprio ponto de vista que procura apreendê-lo, como se o ponto de vista tivesse que ser continuamente refundado.

---

[8] BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984, p. 13.

[9] *Idem*, p. 14.

[10] *Ibidem*, p. 15.

[11] DELEUZE, G. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro; revisão filosófica de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 163.

Instabilizações que não significam, entretanto, o abandono deste *objeto* – isto é, desinteresse pelo mundo, a partir do qual e em relação ao qual deveria ser elaborada a fábula, mesmo que não mais construída, como em Brecht, a partir de um desenrolar contínuo, sem interrupções, dos acontecimentos. Nem significam incapacidade de pensar o mundo e de dar a ver uma perspectiva crítica sobre ele. Nem negligência, nem impotência perante os processos históricos e políticos de nossa época: impressão ou julgamento que a problematização de certos modos narrativos ainda provoca em determinados segmentos da crítica e do público. Se a arte não é espelho das lutas sociais, mas sim ela mesma uma luta no interior da ordem dos discursos e das formas de significar, se ela, como diz Beatriz Sarlo, reorganiza "os sistemas lógicos e os paralelismos referenciais"[12], é na materialidade mesmo de sua linguagem, de suas transformações e tensionamentos, que o trabalho artístico reconfigura os espaços do visível, do pensável e do possível, e como diria Rancière, *toma parte* no seu tempo.

Neste sentido, a desestabilização – mesmo que mais radical – do eixo fabular e do sequenciamento narrativo (entendido aqui como ordenação sucessiva das ações e dos acontecimentos) não significa necessariamente descaso pelo referente, mas sim um modo historicamente diverso de concebê-lo e de relacioná-lo às possíveis formas de inteligibilidade do mundo. O problema, ou a tarefa, não é decidir se o mundo pode (e deve) ou não ser representado, mas repensar, a cada momento da experiência histórica, quais os limites da representação e da própria configuração da experiência: quais os limites a serem *trabalhados*.

Se a questão do sentido é um dos tópicos de análise da segunda parte deste livro, ela está historicamente relacionada aos modos de narrar. Como analisa Georg Lukács, em *A teoria do romance*, se a epopeia dava forma à imanência do sentido à vida, o romance se constitui em uma época para a qual esta imanência torna-se problemática e "a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente"[13], embora seja ainda intencionada. No romance, o sentido e a vida encontram-se separados, o que faz com que o herói romanesco seja aquele que busca algo: aquele que busca, de uma for-

---

[12] SARLO, Beatriz, *op.cit.*, p. 28.

[13] LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 55.

ma ou de outra, o "sentido da vida", centro em torno do qual se movimenta o romance – como afirma Walter Benjamin ao retomar, no ensaio *O narrador*, a análise de Lukács. Esta busca evidencia que os objetivos e os caminhos já não estão imediatamente dados. Nesta perspectiva, o romance não deriva da epopeia, pois eles pertencem a configurações histórico-filosóficas diferentes. E o problema do sentido é um dos pontos desta diferenciação.

O declínio da arte de narrar – diagnosticado por Walter Benjamin já nos anos 30 do século passado, e relacionado ao fato de as experiências deixarem de ser comunicáveis – ocorre também, entre outras razões, porque "a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção"[14]. Entretanto, como assinala o próprio Benjamin: "Nada seria mais tolo que ver nele [neste declínio] um 'sinal de decadência' ou uma característica 'moderna'", pois esse processo, que vem de longe, e "que expulsa gradativamente a narrativa do discurso vivo e, ao mesmo tempo, dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas"[15].

O primeiro sintoma deste declínio seria o surgimento do romance, essencialmente vinculado ao livro, e não mais à tradição oral. No romance, o indivíduo isolado – seja o herói ou o leitor – não pode mais falar exemplarmente sobre sua vida, prossegue Benjamin, não sabe mais dar nem receber conselhos, comunicar experiências. Valendo-se também, embora em outra perspectiva, das imagens do mar e da viagem, Benjamin afirma que nada é mais épico do que o mar, fazendo, a partir daí, a seguinte diferenciação: se o poeta épico é aquele que repousa na praia, *ouve* as ondas e *colhe* os moluscos lançados na areia, o romancista é o que atravessa o oceano "sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar"[16]. Ainda segundo Benjamin, o que detonará, depois, a crise do romance, agravando ainda mais a da narrativa, é o surgimento da *informação* como nova forma de comunicação, forma esta vinculada à imediaticidade, à plausabilidade e à necessidade de explicação: em tudo diversa da noção de sabedoria.

---

[14] BENJAMIN, W. "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In ___. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 201. Ainda segundo Benjamin, a sabedoria é "o conselho tecido na substância viva da existência" (p. 200).

[15] *Idem*, p. 201.

[16] BENJAMIN, W. "A crise do romance". In ___. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 54.

Se, *portanto*, o lado épico da verdade entrou em processo de extinção, talvez se possa dizer que o caráter verídico da narrativa passou a ser, por sua vez, tensionado. Seja por meio do que Benjamin denomina o "fortalecimento da radicalidade épica" produzido pelo procedimento da montagem – que explode a forma do romance e propõe uma *autoridade narrativa* que advém não da experiência transmissível do narrador (ele persiste enquanto organizador do que é mostrado, mas "mal consegue tomar a palavra"[17]), mas dos materiais / documentos arrancados da realidade empírica, da vida cotidiana, e *montados* na obra (a principal referência de Benjamin, quando aborda a crise do romance, é *Berlim Alexanderplatz,* de Döblin) – ou por meio de determinadas operações falsificantes, como as que são analisadas por Da Costa a partir de sua interlocução crítica com Deleuze e Blanchot. Operações não mais garantidas por um *lastro* referencial (seguro e pré-existente), mas sim pela própria circulação e constelação de discursos e imagens. Circulação que não se define pelo valor final a ser regatado – seu lastro – mas pelos rastros deixados ou seguidos.

Partindo da concepção mais habitual de presença cênica, atrelada, entre outras, às noções de "autoridade do sujeito da enunciação teatral", de "corpo orgânico" e de "atualidade compacta", noções pertinentes a um enfoque substancialista do sujeito e do mundo, Da Costa propõe, a partir dos espetáculos analisados e do que ele denomina "teatro narrativo-performático", uma forma diferenciada de compreender e de lidar com a questão da presença cênica, procurando pensá-la como o paradoxo de "uma presença que se constitui enquanto se esvai, se instaura apenas para desfazer-se". O que resulta na noção de presença como vertigem, título da segunda parte do livro: "Vertigem da presença". Após comentar, por exemplo, algumas encenações de Gerald Thomas, Da Costa observa: "A presença teria que se descobrir, de outro modo, como jogo e como suplemento, como atitude falsificante, como passagem, devir ou diferença".

Assim como o sentido (conforme mencionado antes), a presença é aqui pensada não substantivamente, mas como efeito: desde que este último termo não seja entendido em sua estreita e linear relação com uma causa. Se para abordar os "efeitos de sentido" a interlocução com Wolfgang Iser foi determinante, para abordar a presença como o efeito de um processo que a *difere* constantemente, a interlocução com Jacques Derrida é, neste estudo,

[17] *Idem,* p. 57.

fundamental. A presença é, então, tratada a partir do *trabalho*, a ela imanente e estrutural, do apagamento.

Apagamento que é dado a ver, nas encenações discutidas, de modos diversos, como, por exemplo, na "despresentificação da concretude e da atualidade do corpo" produzida pela " utilização intensa de imagens em movimento (fundamentalmente vídeos) em trabalhos de Diaz, como *Cobaias de Satã*, *Melodrama* e *A paixão segundo G.H.*", ou como "despedaçamento dionisíaco de corpos" nos espetáculos de Zé Celso, nos quais a ênfase na corporeidade não remete a uma organicidade fechada, nem a individualidades absolutamente discerníveis, mas sim, e antes de tudo, a uma instância coral, que estrutura a linguagem cênica e dramatúrgica do Oficina Uzyna Uzona. Pode-se dizer, ainda, que os corpos demasiadamente presentes nas encenações de Zé Celso são, ao mesmo tempo, lançados em uma torrente de citações e remetências: torrente que a expressão alegórica de seu teatro avoluma. Destacando-se aqui que a escrita alegórica, na conceituação de Walter Benjamin, é aquela que extrai a profusão de imagens da ausência de um sentido último, e também da possibilidade – lúdica e histórica – de constituir sentidos outros. No Teatro Oficina, em sua arquitetura e em seu espaço cênico, a própria imbricação entre natureza e história seria, em termos benjaminianos, uma marca de sua linguagem alegórica.

Em espetáculos como *Esperando Beckett* e *O príncipe de Copacabana*, pode-se dizer que a problematização da noção mais habitual de presença já ocorre a partir da superposição entre os atores-personagens da mídia (como a jornalista e apresentadora de programa de entrevistas Marília Gabriela e o ator de novelas Reynaldo Gianechini) e as personagens destes atores na cena. O que desde o início está em jogo nestes espetáculos, portanto, não é o efeito de realidade das personagens e atuações, mas sim o efeito de personagem de certos atores e o efeito de imagem de certas realidades, que passam, então, a ser tematizados e desidealizados pelos aparatos cênicos e dramatúrgicos.

Em contraposição, portanto, a uma noção de presença vinculada à ideia de autenticidade e à sensação de plenitude de uma manifestação (em um sentido, pois, quase *religioso* do termo), este livro propõe pensá-la como um manifestar-se que é também um faltar, ou ainda, como um jogo paradoxal entre a intensificação da materialidade dos corpos e objetos e seu esmaecimento. E se as noções de presença e de sentido estão imbricadas é, talvez, porque o diferimento e a fratura originais da presença são a condição mes-

mo de *possibilidade* de todo o significar. Semiologicamente, aliás, o signo é grafado S/s, o que aponta para o fato de que a barra (barreira, fratura) está incluída na própria relação e diferença entre significante e significado.

Identificando, a princípio, duas "vertentes teatrais" na cena brasileira contemporânea – uma em que se evidencia uma "intensidade corporal" (vertente que incluiria as encenações de Zé Celso e de Antônio Araújo) e outra em que se evidenciam jogos de linguagem e procedimentos paródicos (que incluiria os espetáculos de Gerald Thomas e de Enrique Diaz) –, Da Costa demonstra entretanto, no decorrer de sua análise, o quanto estas evidências são problematizadas pelos próprios espetáculos em que elas se manifestam. Na esteira de suas observações críticas sobre as relações entre o corpo e a escrita no teatro contemporâneo, desenvolvidas na primeira parte do livro, o autor analisa as tensões entre uma corporeidade, muitas vezes, intensamente exposta em cena e a manipulação lúdica e irônica de signos e imagens. Se estas duas tendências definem, a princípio, as duas "vertentes" de que fala Da Costa, seu empenho crítico é o de perceber em que medida essas tendências coexistem no interior mesmo de cada uma das vertentes.

Aos teatros de Zé Celso e de Antônio Araújo é associado, neste livro, um movimento de "irrupção" de forças – o que aponta para uma verticalização de seus eixos construtivos e para uma certa noção de profundidade – e aos teatros de Gerald Thomas e de Enrique Diaz, "uma ordem de ocorrências de superfície". Se Da Costa trabalha, até certo ponto, com este contraponto, sua própria análise e os exemplos escolhidos relativizam este critério de diferenciação, estabelecido – é bem verdade – com reservas e ressalvas: "Mas seria preciso enfatizar, uma vez ainda, que não há propriamente dois campos opostos de sentido inteiramente unívocos e separados entre si".

Ao referir-se aos modos de produção de sentido nas encenações de Zé Celso e de Antônio Araújo, por exemplo, Da Costa destaca que "o fundo de que falo aqui (...) é, antes, um fundo sem fundo, quer dizer sem chão". Um fundo falso, portanto. Um fundo ao qual não se pode descer, porque talvez ele esteja, paradoxalmente, *aí* (nos rasgos da superfície) e não *lá*. No Teatro Oficina as forças irrompem na horizontalidade de um palco-passarela e são captadas e remetidas para a superfície das telas de projeção. Por outro lado, como assinala Da Costa, nos espetáculos *Esperando Beckett* e *O príncipe de Copacabana* o subsolo é o espaço referido e exibido em cena. No primeiro caso, é dele, por meio de uma rampa de acesso ao palco, que chega o espec-

tro de Beckett, para uma entrevista que não acontece. Em *O príncipe de Copacabana*, a cena é o subterrâneo das obras do metrô, para onde desce, por meio também de uma rampa, este Hamlet do reino midiático, acompanhado por um séquito de repórteres e fotógrafos.

Sem constituir uma perspectiva unificadora para os vários espetáculos analisados, nem estabelecer fáceis oposições entre eles, Da Costa procura, ao contrário, aproximar e distanciar continuamente as encenações abordadas, num exercício cuidadoso de reflexão. *Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida* traz, portanto, à cena crítica uma importante contribuição para os estudos do teatro brasileiro e do teatro contemporâneo.

Na origem deste livro há um espectador inteligente, curioso, intenso e atento, com vontade de ver muitas coisas e de discutir outras tantas, e com capacidade de articular, aos vários espetáculos vistos, suas diversas leituras, suas inquietações artísticas, suas experiências como encenador e sua atuação como professor de história e de teoria do teatro. Na origem deste livro há um pesquisador engajado nos seus temas de estudo e nas práticas reflexivas que eles provocam e demandam.

Vários *gestos* críticos partilham, portanto, da escrita deste livro.

INTRODUÇÃO

Minha proposta com este trabalho é investigar uma vertente específica da produção teatral contemporânea no Brasil, aquela cuja dramaturgia se constrói como roteiro de um espetáculo, muitas vezes como teatralização de textos de outras modalidades discursivas (romances, cartas, poesias, narrativas historiográficas, relatos jornalísticos etc.). Essa dramaturgia é trabalhada pelos próprios encenadores ou por dramaturgos que atuam em colaboração estreita com os primeiros e têm, frequentemente, uma participação direta no processo de trabalho dos atores, dos quais recebem diversos tipos de contribuição, fornecendo-lhes, por sua vez, estímulos literários para improvisações e exercícios em sala de ensaios. Os textos e espetáculos tendem a estruturas marcadamente fragmentárias, com conteúdos temáticos múltiplos ou incertos, significações instáveis ou ambíguas, bem como personagens episódicos e pouco definidos em termos individuais, figurando em enredos esboçados, frequentemente, de modo muito tênue.

Meu objetivo foi o de estudar as questões da narração e das concepções de sujeito, do sentido e da referência, em conexão com os procedimentos do que é, neste trabalho, chamado de *escritura cênico-dramatúrgica conjugada*, esteja a responsabilidade dessa última preponderantemente concentrada nas mãos dos encenadores ou seja ela compartilhada com dramaturgos que atuam em associação com os diretores e os atores. A Companhia de Ópera Seca (de Gerald Thomas), o Teatro Oficina Uzyna Uzona (de José Celso Martinez Corrêa), o Teatro da Vertigem (de Antônio Araújo) e a Companhia dos Atores (de

Enrique Diaz) estão entre os grupos que fornecem os exemplos mais decisivos para a investigação empreendida. Mas são referidos também, ao longo deste estudo, trabalhos inseridos na produção de outros grupos (a exemplo do Núcleo Carioca de Teatro, dirigido por Luiz Arthur Nunes) e de encenadores como Antunes Filho e Bia Lessa. Em meu *corpus* de pesquisa priorizarei trabalhos produzidos nos últimos anos da década de 1990 e nesse nosso início de século. Por dificuldades de ordens diversas, minha atenção se limitará a realizações mostradas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O diapasão conceitual da expressão *escritura cênico-dramatúrgica conjugada*, conforme a utilizo neste livro, é dado fundamentalmente pelas ideias de processualidade, de interatividade e de simultaneidade de criações entendidas tradicionalmente como sequenciadas (primeiro, o texto do autor; depois, a leitura e concepção geral do encenador; e, por fim, o trabalho dos atores como a terceira etapa). O modernismo teatral ou a *era da encenação*, em seu percurso do início do século XX até a década de 1960, não chegou a colocar em questão a linearidade sequencial da criação teatral. Até então, o que acontecia de modo geral no teatro profissional era o seguinte: o autor é que fornecia, por meio de sua obra, as primeiras diretrizes, a partir das quais e de uma leitura pessoal do texto, o encenador unificava e orientava as demais criações. É possível fazer tais afirmações caracterizadoras do teatro profissional moderno, apesar dos questionamentos teatralistas de autores e encenadores como Gordon Craig, Adolph Appia, V. Meyerhold e Antonin Artaud nas primeiras décadas do século XX, reivindicando um grau tão elevado de autonomia da criação cênica que colocava em questão o esquema da primazia do texto literário fornecido pelo escritor e a hierarquia entre texto e criação cênica no processo teatral. Foi, de fato, a partir do experimentalismo dos anos 1960, como, por exemplo, nas criações coletivas, que o sequenciamento hierárquico das etapas do processo teatral foi mais intensamente questionado no teatro profissional.

Designo, ao longo deste trabalho, por *teatro narrativo-performático* os resultados das criações cênico-dramatúrgicas conjugadas, entre outras razões, porque os textos dos dramaturgos são muitas vezes teatralizações de obras narrativas de outros autores, teatralizações para as quais a exploração intensa da capacidade performática individual dos intérpretes e do jogo dos atores entre si é um aspecto frequentemente primordial. Muitas vezes a ênfase sobre o jogo dos atores diz respeito à relação entre personagem e narrador no trabalho do mesmo intérprete, que se divide também entre atua-

ção individual e coral no interior de muitos espetáculos. Mas, com a noção de um teatro narrativo-performático, pretendo, antes de mais nada, aludir à tensão entre a ideia de narratividade e a de performatização no interior dos espetáculos. A narração (como operação que, em sua acepção tradicional, distingue o passado do fato em relação ao presente da enunciação) se tensiona com a performatização (em que os âmbitos temporais se fundem ou se imbricam entre si no instante em fuga).

O termo *performance*, em algumas de suas acepções no campo disciplinar e artístico do teatro, interessa de modo especial à minha investigação. *Performance* diz respeito ao âmbito do espetáculo cênico em oposição à literatura dramática, refere-se especificamente ao trabalho do ator e, por fim, alude a um tipo de teatro experimental ou de ações teatrais construídas de par com o que se designou como *performance art* e como *happening* nas artes plásticas e na música a partir dos anos 1960. Nas ações teatrais performáticas, frequentemente se atenua a importância do personagem como uma espécie de suporte e de finalidade da criação do ator, como se atenua também a necessidade de um texto verbal, de um drama e mesmo de uma certa linearidade temporal e narrativa, que são fundamentos importantes do teatro tradicional (cf. Cohen, 1989; Goldberg, 2006; Pavis, 1999: 284; Sayre, 1989; e Corvin, 2001: 1263-1265).

Apesar de o adjetivo *narrativo* se associar precipuamente a uma atividade de caráter verbal, enquanto a performance alude de cara ao fazer do ator (agente, *performer*), eu pretendo dar conta, com a expressão *teatro narrativo-performático*, de dinâmicas em que as especificidades de campo (o literário, o cênico, o atoral etc.) se desdefinem, o narrativo se problematiza por meio de temporalidades múltiplas ou complexas, os âmbitos do verbal, do performático e do imagético-visual (como também do sonoro a seu lado) estejam a serviço de uma desestabilização que se opera em todos e em cada um desses âmbitos, bem como na relação deles entre si, podendo essa desestabilização aparecer ou se manifestar mais claramente em um campo ou em outro de acordo com os projetos artísticos específicos.

De fato, o trabalho conjugado (da dramaturgia, da realização cênica e da atividade dos atores) na criação teatral participativa, compartilhada e processual gera, frequentemente, uma cena fortemente ambígua e incerta (quanto à referência ao mundo e à história), muitas vezes priorizando o trabalho físico do ator, a imagem cênica, a sonorização do espetáculo e sua dinâmica espacial. O produto textual é quase sempre uma dramaturgia desdramati-

zada (porque construída fora dos padrões dramáticos da progressão da tensão, da priorização dos diálogos como canal de veiculação de informações, dos personagens bem definidos e diferenciados entre si etc.) e problematicamente narrativizada, porque, entre outras razões, a posição do narrador ou foco narrativo não se constitui como um lugar e uma atualidade temporal mais ou menos seguros de onde se olha e comenta o mundo. O movimento de narrativização – conjugado à sua simultânea problematização – diz respeito a aspectos bastante cruciais para a compreensão do teatro aqui estudado. Em termos de gênero ou modalidade do discurso ficcional, verificam-se numerosos traços narrativos e líricos, a exemplo da diluição do personagem como suporte único do discurso e como agente exclusivo da ação dramática, aspecto associado à introdução de enunciadores de outros tipos (narradores, comentadores, sujeitos líricos em cena ou em voz *off*) e ao amplo recurso a monólogos e falas corais dirigidas diretamente à plateia, como detecta Patrice Pavis em relação a vertentes mais amplas da dramaturgia e da cena contemporânea (Pavis, 1990: 72 e 2000: 203). Mas a utilização de elementos formais que fogem à estrutura tradicional do drama se opera, nos setores do teatro contemporâneo que aqui serão enfocados, de modo que o sentido daquilo que é veiculado, em discursos de caráter lírico ou narrativo, escapa à ação de uma voz narrativa estabilizadora e unificadora do significado.

Creio, de fato, que é possível localizar em boa parte do teatro contemporâneo um movimento paradoxal. Movimento esse que se configura pela dinâmica que envolve duas tendências simultâneas e, em certa medida, contrapostas. Em primeiro lugar, verifica-se uma clara narrativização da cena (desfazimento da concepção unificada e fechada do drama, da compreensão tradicional de personagem, dos diálogos e da ação, em favor de uma valorização do diálogo direto do artista com o público e de uma concepção do trabalho do ator como uma espécie de rapsodo, de jogral ou de *performer*). Ao lado desse traço narrativizador, figura a segunda das duas tendências paratáticas: a problematização irônica da narrativa entendida como reconstituição ou representação estável de fatos.

O entendimento da operação narrativa como relato de fatos mostrados como tendo efetivamente se dado em algum lugar e algum tempo definidos (narrativa que se quer verdadeira) faz do ato de narrar um instrumento da ambição de dominar intelectualmente o mundo tornado objeto de conhecimento e percebido como âmbito supostamente disponível à consciência do observador (narrador ou receptor), constituindo com esse último uma

relação clara e discernível de dois polos, do sujeito e do objeto. Quanto aos procedimentos de narrativização verificados no teatro contemporâneo, creio que se pode afirmar que, em grande medida, eles apontam para outra concepção de narrativa que poderíamos chamar de *não verídica*, lembrando expressão que Maurice Blanchot utilizou em *O livro por vir*, para falar de uma concepção de narrativa na qual o objeto (aquilo de que se fala ou aquilo que se almeja atingir) é pura força de atração geradora do movimento do sujeito em direção à perda de si mesmo, à perda do que lhe era familiar, de suas referências seguras etc. (Blanchot, 1984: 9-32). Poderíamos, ainda, tomar de empréstimo certas noções que Deleuze trabalha em um de seus livros sobre o cinema, *A imagem-tempo* (Deleuze, 1990). De fato, a concepção de uma narrativa não orgânica, aproximável da noção do não-verídico de Blanchot, fornece referências que me parecem valiosas para a reflexão sobre a narrativa e o sentido em certos setores da produção teatral recente no Brasil. A narrativa não orgânica ou falsificante (poderíamos falar também temporizado ou crônico, para dizer do que é descronologizado) é, segundo Deleuze, aquela que desdefine persistentemente a fronteira entre o imaginário e o real, negando-se a apresentar o espaço e o tempo segundo elos de conexão responsáveis pela unificação lógica das partes e pela sucessão cronológica estável dos segmentos temporais (Deleuze, 1990: 155-167). Aquilo que Wolfgang Iser, no último capítulo de seu livro *O ato da leitura*, chama, a partir dos romances de Samuel Beckett e de outros autores, de estrutura ou dinâmica de negatividade, prática narrativa que se organiza por cancelamentos sucessivos da validade das informações anteriormente apresentadas (Iser, 1999: 97-198), pode também ser mobilizado no esforço de descrição da operação narrativa e dos modos de produção de sentido no teatro contemporâneo.

Podemos, enfim, falar de um teatro narrativo-performático (ambíguo, internamente paradoxal), para nos referirmos à cena temporalmente multidirecionada (sempre incerta e dividida entre segmentos temporais díspares ou unidades espaciais contraditórias), cena que vejo como característica de boa parte da produção teatral contemporânea. Nesse tipo de teatralidade, a narrativa é cenicamente performatizada como agenciamento de um nomadismo permanente da significação (sentido em deriva), ou como pensamento *diaspórico*, para lembrar Homi Bhabha (1998). O teatro narrativo-performático e os deslocamentos falsificantes que ele opera no suposto real e nas representações do sujeito humano no palco colocam em xeque noções caras

aos praticantes de teatro como a de presença cênica. De fato, ao lado da significação estável, da referência unificadora de espaços e ordenadora de tempos, da concepção clássica de conhecimento fundada na dicotomia de sujeito e objeto, acabam por ruir também os modos de compreensão da presença cênica associados às concepções substancialistas da corporeidade do ator e do teatro como acontecimento. É nesse sentido que me refiro, no título do livro, à presença diferida, uma noção de presença pela qual cada coisa se faz internamente tensionada e dividida, diferente de si mesma, sem uma substância única ou inteiramente determinada. Nessa acepção do que é diferido, apoio-me em grande medida nas reflexões e formulações de Jacques Derrida (1995, 1997, 1999 e 2001).

ESCRITURAS CONTEMPORÂNEAS

A noção de uma escritura cênico-dramatúrgica conjugada determina o caminho no qual sou levado a investigar a escrita teatral, não apenas em textos e roteiros impressos, mas também nos próprios espetáculos, não somente como escrita de palavras, mas também de sons, gestos, movimentos, objetos, iluminação, imagens etc. É a noção de uma escritura articulada e colaborativa entre os âmbitos verbal e cênico, corporal e imagético, vocal e sonoro, que me leva a priorizar um teatro efetivamente encenado e não propriamente um certo universo de obras dramáticas disponíveis em livros.

Minha atenção se concentrará, neste capítulo, sobre a dimensão dramatúrgica da atividade teatral, a partir do conceito de escrita aqui proposto. Nesse sentido, a dramaturgia em que me detenho não se confunde com a noção tradicional de literatura dramática (de criação de dramas). Diz respeito a um campo de mediações intertextuais, intertemporais, intersemióticas, interartísticas e/ou intermídias, que a vertente teatral abordada parece priorizar como seu território preferencial, um território limítrofe e intersticial.

A articulação entre leitura e escrita como procedimento de criação e de escritura é fundamental no teatro dos dias atuais, em primeiro lugar devido ao grande número de transposições para a cena de textos não produzidos originalmente para o teatro e muitas vezes nem compostos com finalidade propriamente literária. A atividade de ler e de processar a leitura, de se apropriar dela e de manipulá-la e transformá-la, a partir de novos objetivos ou contextos, de reagir a ela em um meio outro que não o dos textos impressos

me parece ser, de fato, um tópico fundamental para a compreensão não só da dimensão cênica, mas também do âmbito dramatúrgico-literário de parte considerável do teatro contemporâneo. Mas a leitura cênica como procedimento da escritura teatral em nossos dias é geradora de múltiplas derivações e proliferações discursivas no interior do mesmo espetáculo, de modo que essa leitura teatral não se confunde com a ideia da encenação como interpretação (hermenêutica) de uma obra dramática feita pelo encenador. Lembre-se também que a apropriação do lido (textos e discursos, imagens e referências culturais) e a interferência sobre ele, nos processos de criação teatral a que estarei aludindo neste capítulo, podem também se dar, por exemplo, como reação diretamente corporal. Assim, a atividade de ler se desloca, deixando de ser meramente ótica e intelectual, para ganhar muitas vezes um caráter tátil e físico, conforme os exemplos de cenas e espetáculos, que, neste capítulo, serão tomados prioritariamente como figurações autorreflexivas das concepções artísticas, das práticas de escritura e dos processos de criação.

Mas antes de iniciar aquilo a que me proponho nas próximas páginas – a análise de cenas e espetáculos rastreando neles indícios das concepções teatrais e dos processos criativos –, gostaria de recorrer a Jacques Derrida, para fazer algumas observações preliminares sobre minha perspectiva de trabalho. Derrida afirma que

> Já há algum tempo, com efeito, aqui e ali, por um gesto e por motivos profundamente necessários, dos quais seria mais fácil denunciar a degradação do que desvendar a origem, diz-se "linguagem" por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por "escritura" tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, e até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também "escritura" pictural, musical, escultural etc. Também se poderia falar em escritura atlética e, com segurança ainda maior, se pensarmos nas técnicas que hoje governam estes domínios, em escritura militar ou política. Tudo isso para descrever não apenas o sistema de notação que se anexa secundariamente a tais atividades, mas a essência e o conteúdo dessas atividades mesmas. É também neste sentido que o biólogo fala hoje de escritura e *pro-grama* a respeito dos processos mais elementares da informação na célula viva (Derrida, 1999: 10-11).

Como se sabe, Jacques Derrida realiza, em seu livro *Gramatologia*, do final dos anos 1960, um reenquadramento da noção de *escritura*, tomando-a num sentido amplo como o campo do arbitrário e do instituído e não só em um sentido estrito de escrita como representação gráfica de caráter fonológico e alfabético, i.e., notação da língua entendida primária e primeiramente como fala. À escritura em um sentido mais geral, o autor chama de *arqui-escritura*, entendendo tanto a fala quanto a escrita como manifestações distintas desse fenômeno mais amplo, de tal modo que se desfaz a oposição hierárquica na qual a escrita ocupa o lugar de ocorrência segunda, como significante que representa o significante oral, entendido como originário e verdadeiramente substancial. O privilégio do signo oral, conforme a análise de Derrida, decorre da perspectiva logocêntrica da metafísica ocidental, perspectiva essa para cujo questionamento se move o pensamento do autor a propósito da escrita.

Derrida trabalha o conceito de arqui-escritura em conexão com a operação do *diferimento*. A noção de diferença ou diferimento é utilizada por Derrida para permitir, em primeiro lugar, a desconstrução das oposições fixas e hierárquicas (como original *versus* derivado, fala *versus* escrita, modelo *versus* cópia, essência *versus* aparência etc.) na constituição do pensamento ocidental. Derrida detecta uma série dessas oposições e explicita o mecanismo pelo qual um dos termos é percebido como hierarquicamente superior ao outro. Um deles é apreendido como supostamente verdadeiro, forte, substancial, enquanto o outro funciona como inautêntico, derivado, destituído de substância e de verdade. A diluição da oposição fixa não se dá pela negação de qualquer dos termos, mas se opera por meio da percepção de que há, em cada um dos campos no interior da dicotomia, aspectos que dizem respeito ao outro. Assim, a diferença não se encontra mais entre campos opostos, mas no interior do mesmo território. Além disso, cada um dos campos pode funcionar segundo as regras definidoras do outro. Assim, a reversibilidade funcional entre os campos dicotômicos derruba a relação hierárquica no interior da dicotomia.

Ao desconstruir a oposição fixa e hierárquica entre os termos confrontados no interior de dicotomias apreendidas tradicionalmente como rígidas, a operação do diferimento (que busca enxergar as diferenças e contradições internas no interior da própria coisa) coloca também em questão a significação como verificação de unidades e totalidades cerradas, de identidades autônomas e estáveis. Em lugar desse modo de conhecimento e de operação intelectual, a diferença como método de agenciamento reflexivo lida com

identificações ou identidades relativas, móveis e abertas, sempre dependentes da interação com outras entidades das quais recebe definições para seu próprio campo e às quais empresta núcleos de identificação. Isso implica entender as identidades como externas às próprias coisas e como dependentes de uma dinâmica diferencial entre elas e no interior de cada uma, já que a unidade só existe como interação. Dessa maneira, a noção de arqui-escritura não ocupa um lugar originário com função substancialista ou autenticadora em termos metafísicos ou transcendentais, mas indica, antes, o campo da dinâmica diferencial, na qual tanto a noção de fala quanto a de escrita são compreendidas para fora de uma acepção plena, fechada ou não reversível.

Podemos dizer que no teatro ocidental, a partir do Renascimento e até o século XIX, a hierarquia entre termos colocados em oposição sobrepujou a cena e sua materialidade, em nome da primazia dada ao texto dramático a ser ouvido. Na virada do século XIX para o XX, com o advento do modernismo teatral e a valorização da consciência da encenação como linguagem artística autônoma (distinta da arte do autor dramático e do ator), dá-se um processo de transformação tal que a materialidade cênica passa, muitas vezes, a ser vista como o verdadeiro lugar originário e substancial do fenômeno teatral. Penso que, no caso das escrituras teatrais contemporâneas, uma das oposições desconstruídas é a da dicotomia hierárquica entre texto e cena, mas também entre palavra e corpo, entre teatro com dramaturgia e teatro da imagem ou da visualidade. Em parte, essa atenuação de fronteiras rígidas se deve à compreensão de que, em cada um dos polos, há aspectos pertinentes ao outro. Não está excluída do trabalho material da cena a dimensão ficcional e nem um certo tipo de operação de escrita, do mesmo modo como as concepções de teatro, de edifício teatral, de relação entre intérpretes e espectadores determinam orientações efetivas assumidas pela escrita dramática. Quer dizer, há todo um espaço de intercondicionamento entre o âmbito material do espetáculo e o eixo literário da escrita dramatúrgica.

Ao longo das próximas páginas, estarei, de certo modo, retornando todo o tempo a certas noções: a da leitura, da escritura, da relação de ambas com o corpo e com o olhar, da fala entendida como escrita e da escrita percebida como tradução, derivação transformadora de textos. Outras noções, associadas a essas de modo mais ou menos direto, estarão sendo convocadas neste capítulo: a escrita como inscrição, a captação técnica do som e da imagem; sua edição, montagem e tratamento laboratorial; sua projeção ou difusão como modos de escritura. Lanço mão de tais termos como um meio de ampliar o entendimen-

to da escrita no teatro contemporâneo, aproximando-a, entre outros aspectos, das ideias mais gerais de criação e de organização composicional.

O corpo na leitura e a escrita com o corpo

Inicio esta seção reportando-me ao trabalho do Teatro da Vertigem. Ao longo dos anos 1990 a companhia constrói suas peças em torno de temas bíblicos e teológicos (o paraíso, a questão da fé, o Apocalipse). O espetáculo *O paraíso perdido*, com dramaturgia de Sérgio de Carvalho e direção de Antônio Araújo, foi a primeira criação do grupo e estreou em novembro de 1992, na Igreja de Santa Ifigênia, no centro de São Paulo.[18] *O livro de Jó*, segundo trabalho do Teatro da Vertigem, com dramaturgia de Luís Alberto Abreu e direção de Antônio Araújo, estreou em fevereiro de 1995 no Hospital Humberto Primo, em São Paulo.[19] Nem a leitura dos textos bíblicos como um ato físico, nem o livro sagrado como objeto material na relação com o corpo e suas atividades apareciam em cena na primeira peça da companhia paulista. Já no segundo trabalho da trupe podemos encontrar referências às Escrituras e à sua leitura em conexão com a interação efetiva das personagens, a exemplo da leitura em voz alta para grupos de ouvintes, como ocorre nos momentos em que o personagem Baldad faz pregação religiosa, lendo trechos bíblicos.

Mas é, sem dúvida, no terceiro espetáculo da trilogia bíblica do grupo, i.e., em *Apocalipse 1,11*, com dramaturgia de Fernando Bonassi (consultar in Nestrovski, 2002: 181-274[20]) que o ato da leitura e o livro como objeto têm a presença mais marcante. Nesse trabalho, o livro (seja como escritura sagrada, como código de lei ou como uma espécie de registro contábil

[18] Assisti a uma exibição da temporada comemorativa dos dez anos do grupo em março de 2003 na catedral da Igreja Anglicana, localizada em um bairro da periferia da cidade de São Paulo. Minhas referências a esse trabalho se pautam, fundamentalmente, por essa exibição, bem como pelo texto da peça publicado com vasta iconografia no livro do Teatro da Vertigem editado e apresentado por Arthur Nestrovski (Nestrovski, 2002: 89-110).

[19] *O livro de Jó* exibiu-se no Rio de Janeiro, em 1997, no prédio, localizado na Praça XI, onde funcionara o antigo Hospital São Francisco de Assis. Agradeço ao ator Sérgio Siviero, responsável pela guarda do material documental da companhia, por ter me cedido gentilmente cópias de registros em vídeo de duas exibições distintas do espetáculo. O texto da peça pode ser consultado *in* Nestrovski, 2002: 113-180.

[20] Agradeço a Fernando Bonassi ter me enviado por *e-mail* as várias versões que a peça teve antes da sua forma final. Falarei mais detidamente desse espetáculo, inclusive no que respeita aos locais de exibição do trabalho, em outros momentos deste estudo.

das falhas e dos pecados dos homens) é referido insistentemente e de modo mais ou menos direto nos vários quadros da peça. Nas mãos de um sacerdote exorcista, ele funcionará, em certo momento, como um detector de presenças invisíveis. É com a Bíblia, usada como um livro-aparelho, que o pastor pode, como menciona a rubrica, "captar as energias do ambiente" e descobrir as forças do mal (in Nestrovski, 2002: 213).

Na cena do Juízo Final,[21] o grosso livro que ladeia aquela espécie de trono em que se senta o juiz implacável encarnado por Sérgio Siviero parece ser a fonte mesma do poder totalitário e absoluto do personagem. No texto da peça, a rubrica menciona esse livro no seguinte contexto: "Entra o juiz, carregando (...) uma montanha de livros. Dentre esses livros, destaca-se um, ensanguentado, amarrado e perfurado por pregos" (in Nestrovski; 2002: 235). Logo depois dessa indicação didascálica, lemos o trecho em que o juiz afirma para a audiência, a respeito do volume ensanguentado, que "Este é o Livro da vida... o livro de vossas grandes obras..." (idem: 236), chamando, então, "os denunciados, a fim de que sejam julgados e condenados na forma da lei" (idem: 236).

Essas utilizações reiteradas do livro como objeto cênico, desde o prólogo até o final da peça, funcionam como reforços da referência tanto à leitura quanto à escrita. Reforços que, pelo modo particular pelo qual se constituem na materialidade cênica, ratificam uma dimensão física da leitura, por dotarem o ato de ler de uma corporeidade e mesmo de uma carnalidade intensamente enfatizadas, a exemplo da alusão ao sangue na rubrica que se refere ao livro da cena do Juízo Final.

A figuração da leitura no terceiro espetáculo da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem é, de fato, marcadamente perversa, por conta da associação do ato de ler com situações de extrema violência física. O que se perverte, em primeiro lugar, é a concepção de que a leitura se constitui como um processo que compromete exclusivamente o olho e a mente, seja essa última entendida como faculdade racional-conceitual, seja vista no que tange a uma outra faculdade do espírito, a da concretização do imaginário (por meio de textos literários) como realidade quase sensível, mas não realmente capaz de atingir o campo do efetivamente sensível. Em ambos os casos, o da leitura de textos conceituais, cognitivos ou pragmático-informativos e, por outro lado, o da recepção de obras líricas ou de ficção, o senso comum também não associa habitualmente

[21] Esse é o título do quadro, que ocupa quase todo o segundo ato, conforme o texto de Bonassi.

a atividade de ler a maiores comprometimentos de energia física e muscular, nem à mobilização de qualquer dos cinco sentidos que não o da visão.

A associação entre leitura e atividade corporal intensa aparece, de modo contundente, em uma cena logo no trecho inicial do espetáculo *Apocalipse 1,11*. Trata-se do momento em que um personagem chamado João – apesar de ser apresentado como um homem fundamentalmente pacífico e humilde – revolta-se energicamente com a figura do Senhor Morto e enfia em sua boca uma página que retira da Bíblia. É como se João quisesse forçar o Senhor a relembrar (reler) – pela mastigação ou digestão compulsória da folha impressa – o que consta no texto como promessa de vida feliz e solidária, utopia sempre frustrada na experiência efetivamente vivida pelo personagem.

A decepção e a consequente revolta do leitor João levam-no a uma atitude agressiva em relação ao texto e à imagem de autor que ele, receptor, concretiza imaginariamente a partir da leitura realizada. Os campos dos supostos real e imaginário, bem como os da leitura e da vida corporal, ganham, na atitude de João, uma hibridização e uma quebra de fronteiras que torna amplamente instáveis os significados e as identidades de territórios vistos, habitualmente, como contíguos, mas também como rigorosamente definidos na suposta especificidade e na identidade diferenciadora de cada um em relação ao outro, quais sejam o da vida e da experiência corporal, por um lado, e o do livro e da leitura, por outro.

Essas situações cênicas de ações corporais fortes em conexão com livros e leituras, para além dos contextos ficcionais específicos em que aparecem nas peças, também se associam autorreflexivamente às concepções e aos métodos teatrais do Teatro da Vertigem. A leitura com todo o corpo e não só com os olhos, a leitura como um jogo de ações e reações físicas entre os leitores e o lido é uma prática que está na raiz da experiência criativa do grupo. Aimar Labaki, discorrendo sobre a trajetória da companhia, mostra que, nos momentos iniciais da sua formação no início dos anos 1990, já se associavam a leitura de textos e a atividade corporal intensa, gerando os primeiros traços da escrita teatral que o Teatro da Vertigem empreenderia com a colaboração de dramaturgos distintos ao longo da década. Diz Labaki que o trabalho da trupe começou a se configurar quando Antônio Araújo convidou um conjunto de atores para "ler e experimentar". Labaki acrescenta que, efetivamente, o grupo passou a se reunir todas as manhãs, para ler textos, trabalhar corporalmente o mé-

todo Laban, bem como para estudar a transposição de conceitos de física clássica para o trabalho corporal do ator (Labaki, in Nestrovski, 2002: 24-25).

O ensaísta lembra que àquela altura "nenhuma peça de teatro já escrita dava conta dos temas que atormentavam aquelas almas" e que, sendo assim, o grupo preferiu "elencar que temas seriam esses", tendo chegado a um único ponto: "o lugar do sagrado no cotidiano deles, jovens artistas de terceiro mundo em fim de milênio. Qual a fé possível? Crer ou não crer – essa era a questão." Labaki afirma que o resultado do longo período de investigação inicial "foi um espetáculo (*O paraíso perdido*) em que a força da palavra era correspondente à força da presença física dos atores" (idem: 24-25).

Realmente, o texto da primeira peça da trilogia bíblica do grupo de Antônio Araújo pode ser visto como um documento particularmente exemplar no que diz respeito à escrita com os corpos no espaço, como desdobramento do processo dialógico entre leitura e escritura. Há, em *O paraíso perdido*, trechos bastante extensos que são literalmente descrições de ações físicas ou de sequências coreográficas. Vale a pena citar um momento da própria peça.

> Queda do Colo – (Três pais sentados ninando seus filhos. Depois de um tempo, os filhos caem do colo de seus pais. Segue-se uma sequência coreográfica a partir desse núcleo de movimento. O anjo passa pelos filhos caídos no chão. Ouve um chamado. Corre em direção a ele.)
> Cabra-cega – (Várias crianças brincam de cabra-cega, todas elas vendadas. Depois de um tempo, todas as crianças, com exceção de uma, retiram as próprias vendas, param de brincar e silenciosamente vão embora, deixando sozinha a criança que ficou vendada.)
> Anjo caído – (Para a criança vendada.) Perdeste. Que anjo mau parou na porta do teu sorriso?
> (A criança vendada pega um revólver. Lentamente aproxima o cano de sua cabeça, preparando o suicídio.)
> Criança vendada – (Com o revólver na cabeça.) Eu não voltarei mais, não é? Não, não... eu estou morta.
> É inútil chorar por mim. (in Nestrovski, 2002: 95-96).

Esse trecho ilustra como se transferem para o espetáculo final os resultados do método criativo e da autoexigência do grupo de realizar leituras com o próprio corpo. Esse método, de fato, orienta e determina tanto o processo de trabalho quanto a fixação final das escritas dramatúrgica e cênica das peças do Teatro da Vertigem. Como a cena citada, há outras em que a intervenção de diálogos é pequena e que dão a nítida impressão de serem

produtos de improvisações em que os atores tenham buscado reagir a estímulos provenientes de textos lidos e imagens visuais examinadas. Para além da cena da cabra-cega indicada no trecho citado, há outros momentos de atividade corporal com pequeníssima intervenção de diálogos, como as corridas do elenco pelo espaço da Igreja, desenhando linhas multidirecionais; a sequência em que os bancos são violentamente arrastados, deslocados, chocados uns contra os outros, dentro de ritmos extremamente precisos; e, ainda, a cena em que, repetidas vezes, um grupo de pais nina os filhos em seus colos, aparentando inicialmente todo o carinho e desvelo pelas crianças, para, logo depois, jogá-las ao chão agressivamente, recomeçando a seguir o mesmo ciclo de ninar e se descartar dos pequenos. Pode-se dizer, de fato, que é em termos físicos que os atores elaboram suas leituras em um diálogo corporal com o lido. Por vezes, esse tipo de diálogo corporal que o grupo estabelece com suas referências literárias e imagéticas ganha traços de acentuada violência. Esse é o caso das cenas antes referidas de *Apocalipse 1,11*, cenas que envolvem livro, leitura e agressividade física.

De fato, no processo criativo desse último espetáculo se manteve, como propósito e como método, a prática – intensa e mesmo violenta – da quebra de fronteiras entre as atividades do corpo e as do pensamento, entre leitura e escritura, entre a escrita das palavras e a escrita do movimento corporal no espaço nas investigações do Teatro da Vertigem. Mas é preciso lembrar que a corporeidade, para a companhia, não diz respeito a um aspecto puramente técnico e muscular. Com o corpo também se mobilizam amplamente as energias psíquicas, afetivas e intelectuais dos atores.

> O processo de criação de *Apocalipse 1,11* é tomado por uma febre de ideias, uma criação desesperada que não para de jorrar. Estamos preocupados não com o acabamento da cena, mas em como ela sintetiza os pensamentos, desejos, fantasias e lembranças daquele que a criou. Um verdadeiro embate psicológico, em que cada ator desafia seu limite, mais e mais, para poder dar um passo à frente, se libertando das falsas ideias, dos preconceitos, dos limites já estabelecidos. Adquirimos assim a habilidade de estar em risco. Com o tempo, surgem as personagens, seu desenho, seu preenchimento e a consequente técnica que nos assegura o risco diário (Miriam Rinaldi, in Nestrovski, 2002: 46-47).

Esse trecho de um depoimento da atriz Miriam Rinaldi é contundente para falar do contexto criativo em que personagens e ideias de cenas surgem diretamente na experimentação cênica, que, por sua vez, pressupõe uma entrega absoluta dos atores e das atrizes. Segundo as imagens utilizadas por Ri-

naldi, a intensidade da experimentação posterga preocupações com acabamento final em prol da ênfase na emergência multidirecional e poliforme de "pensamentos, desejos, fantasias e lembranças". O compromisso de cada participante é radical e assume um caráter ético, além de físico, uma vez que ele busca se libertar "das falsas ideias, dos preconceitos, dos limites já estabelecidos". É o nível de entrega ao trabalho – em que "cada ator desafia seu limite" – que tanto exige quanto desenvolve nos integrantes da companhia a "habilidade de estar em risco", como também a capacidade de suportar o processo extenuante de "uma criação desesperada que não para de jorrar".

Nesse contexto criativo é que se expande o entusiasmo pelo teatro em um escritor como Fernando Bonassi, que, dentre os dramaturgos que colaboraram com o grupo até o seu terceiro trabalho, é aquele que tinha anteriormente a menor relação com a vida teatral.

> Fiquei (e permaneço!) fascinado com a possibilidade de lidar com um suporte em que a convenção é tão avassaladora. (...) No teatro, o faz-de-conta se impõe à própria noção de realismo como proposição estética. Por essa razão essencial, por essa monumental "força de presença", entendi que a experiência de troca com o espectador é mais adulta e provocante (Bonassi, in Nestrovski, 2002: 64).

É a dilatação das margens do campo da criação literária e de sua recepção que Bonassi descobre na experiência da conjugação entre intensidade corporal e construção ficcional.

Mas a intervenção do corpo na relação entre a leitura de textos e o processo de escrita cênico-dramatúrgica das peças não é uma característica exclusiva do Teatro da Vertigem. Essa prática se espraia, ainda que sob contornos e em graus diferenciados, pelas experiências de vários agrupamentos teatrais nos dias de hoje. Um exemplo significativo pode ser encontrado no espetáculo *A bao a qu – um lance de dados* (Rio de Janeiro, 1990), realizado pela Companhia dos Atores com dramaturgia e encenação de Enrique Diaz. Aquele que assistia ao espetáculo à época de sua realização – ou alguém que se depare hoje com um registro videográfico do trabalho – poderia sem maiores dificuldades concluir estar diante de um grande jogo corporal dos atores. De fato, esses últimos se utilizavam de certas referências artísticas e literárias (como o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé) que lhes serviam de estímulo e funcionavam como geradores de matrizes de movimentos, para ir treinando ao longo do processo de trabalho em certas atividades fundamentalmente físicas (como, por exemplo, arremessar

tijolos e outros objetos entre si, sem que o companheiro em cuja direção era arremessado o objeto estivesse necessariamente em um estado de prontidão à espera do mesmo). Essas atividades parecem ter sido criadas como peças de um quebra-cabeça físico e rítmico pelos atores e atrizes do grupo no ato mesmo de se adestrar no jogo, de explorar as surpresas teatrais que ele reservava ao futuro receptor, de dominar os efeitos cômicos, os sustos e os suspenses que se poderiam provocar. Mas esse jogo era constituído também como uma espécie de escrita corporal desenvolvida como resposta física dos atores a determinados temas, ideias e estruturas formais de textos lidos.

Um espetáculo como *Drácula e outros vampiros*, de Antunes Filho, parece também inteiramente construído por meio de exercícios de improvisação nos quais atores reagem corporalmente a estímulos diversos provenientes de textos, filmes e materiais visuais diversificados. A pequeníssima intervenção de diálogos e a estrutura totalmente fundada na articulação de complexas sequências de ações físicas parecem testemunhar esse modo de composição diretamente corporal enlaçada à leitura de discursos que funcionam como estimuladores da criação teatral.

Para não alongar indefinidamente uma relação que poderia ser vastíssima, lanço mão de um último exemplo: *Os sertões – 1ª parte: a terra*, de José Celso Martinez Corrêa. Trata-se do primeiro espetáculo do ciclo que o Teatro Oficina realizou com base no livro de Euclides da Cunha.[22] Nesse trabalho, as intervenções verbais não são nada pequenas. Transpõe-se para o palco o abundante fluxo verbal e a compulsão descritiva da primeira parte do livro de Euclides da Cunha sobre a Guerra de Canudos. Entretanto, há, no espetáculo, uma série de aspectos que testemunham a importância dos exercícios de corporalização e espacialização como as múltiplas leituras de trechos do livro em voz alta, acompanhadas pelas construções de roteiros de ações e de sua experimentação ao longo do processo de trabalho. Os índices de corporalização da leitura e da escrita estão, no espetáculo do Teatro Oficina, associados à importância das sequências coreográficas mais ou menos livres, aos ritmos marcados com as palmas das mãos, às diversas atividades e jogos corporais dos atores na intensiva manipulação de materiais como tecidos, fios de elástico, areia e barro molhado.

[22] Assisti a esse primeiro espetáculo do ciclo de *Os sertões* em março de 2003 no Teatro Oficina, na cidade de São Paulo. Agradeço ao dramaturgista Tommy Pietra a gentileza de terme enviado por *e-mail* o texto da peça.

Mas o exemplo de *Os sertões* mostra que o agenciamento operado pelo corpo entre a leitura de textos e a escrita teatral não pressupõe necessariamente a redução radical da dimensão verbal do espetáculo a serviço de uma expressão teatral fundada quase que exclusivamente no corpo (como em *A bao a qu* e em menor medida em *O paraíso perdido*). É verdade, entretanto, que a ocorrência dessa redução linguística em prol de sequências de ações físicas sinaliza, muitas vezes, a criação processada diretamente com o corpo no espaço, ainda que haja no teatro contemporâneo muitos exemplos de peças escritas por seus autores fundamentalmente ou exclusivamente como rubricas de ações físicas, em detrimento da prioridade tradicional dada aos diálogos, a exemplo dos *Atos sem palavras I* e *II* de Samuel Beckett e de *Horário nobre*, peça de Franz Xavier Kroetz dirigida e interpretada por Wilma Dulcetti no Rio de Janeiro (Teatro da Aliança Francesa de Botafogo, 1984).

O colosso da biblioteca e a dramaturgia de leitura

Tratei anteriormente da intervenção direta do corpo na leitura como um modo particular de escrita teatral. Mas, para além da corporalização da leitura e da escrita, a menção, por meios visuais e verbais, a livros e bibliografias há de ser tomada ainda em associação autorreflexiva com um aspecto específico, qual seja a prática de uma dramaturgia de leitura que se faz fundamentalmente como livre manipulação de arquivos, de acervos e de bibliotecas por dramaturgos-leitores ou dramaturgos-pesquisadores. Agora já não é o corpo que guia minha atenção, mas a ideia de banco de dados (coleção de informações), de cânone (conjunto sacralizado e hierarquizado de elementos culturalmente disponíveis) e de sua destemida utilização pelos autores em arranjos mais ou menos fragmentários e descontínuos, mas necessariamente intertextuais, paródicos e plurívocos, na medida em que se trata de criações a partir de criações, ou de escrita como comentário e como retomada de escritas e discursos de outros autores, discursos esses que podem ser ou não de caráter artístico-literário.

Esse tema foi de certo modo antecipado no subcapítulo anterior. Os espetáculos da chamada trilogia bíblica do Teatro da Vertigem não só ilustram a intervenção do corpo na escrita teatral, mas também testemunham o caráter fortemente intertextual da criação dramatúrgica e cênica nos trabalhos do grupo. As referências explícitas às escrituras sagradas em *O livro*

de Jó funcionam, de fato, como um modo de lembrar ao espectador que o espetáculo se constrói como teatralização de uma narrativa bíblica: "(...) E narra a Escritura / que Deus repontou e disse: Faça. / Abraça Jó com o mal e a desgraça", afirma o Mestre, um dos personagens-narradores, referindo-se ao modo como Deus reagiu ao desafio de Satanás, que queria colocar à prova o valor da fé do piedoso Jó, testando até que ponto ela se manteria incólume frente a adversidades extremas.

No caso de *Apocalipse 1,11*, a peça não se construiu como a teatralização de uma narrativa bíblica específica, como se deu com *O livro de Jó*, mas se produziu a partir da interação com um acervo mais amplo e aberto de referências artísticas e literárias. Fernando Bonassi estava em uma temporada de trabalho e estudo em Berlim, quando começou a se preparar para o trabalho que faria com o Teatro da Vertigem ao retornar para São Paulo. Ao se referir a essa etapa prévia de sua atividade junto à companhia, Bonassi lança mão das seguintes palavras:

> Naquele momento, o grupo já havia partilhado uma grande quantidade de leituras em torno do tema. Tratei, portanto, de me colocar no mesmo nível de informação dos atores e diretor, recebendo ainda em Berlim nossa "bibliografia básica": o "Apocalipse de João", as profecias de Daniel, alguns apocalipses apócrifos, teses milenaristas e mais uma série de textos poéticos, científicos e proféticos, compreendendo Leonardo da Vinci, Galileu e Nostradamus, entre outros. Investigações em torno da visualidade do tema nos levaram da estatuária romana a Bacon, de Rafael a Dix, de Bosh a Goeldi, de Michelangelo a Beuys... Nosso ponto de partida seria o processamento dramatúrgico/cênico dessas referências. (Bonassi, in Nestrovski, 2002: 61-62).

Atualizar a biblioteca ou o acervo de referências em relação ao estágio de leituras e discussões do grupo foi, assim, a primeira providência que o dramaturgo tomou para iniciar sua colaboração com o Teatro da Vertigem.

A biblioteca monumental, de autoria da cenógrafa Daniela Thomas, em que se instalaram os espetáculos da trilogia kafka[23] e também *Carmen*

[23] A trilogia foi composta pelas seguintes encenações: *Um processo*, *Uma metamorfose* e *Praga*. Os três trabalhos se exibiram em 1988, no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, tendo o primeiro e o último se apresentado no Rio de Janeiro, no Teatro Nelson Rodrigues em 1989, ano em que os mesmos espetáculos da temporada carioca foram mostrados também em Nova York, no Teatro La Mama. A adaptação e criação textual dos três trabalhos coube ao encenador Gerald Thomas, que contou com a parceria de Daniela Thomas para os cenários e figurinos e com Philip Glass, que compôs músicas originais para os espetáculos.

com filtro 2[24] é uma das figurações mais potentes do livro no teatro de Gerald Thomas. Dentro da biblioteca, nos espetáculos que nela se ambientavam, tudo o que se via era assimilado ao universo textual e escritural. Esse universo pode ser tomado, em primeiro lugar, em tensão paratática frente à corporeidade e à oralidade como, supostamente, planos do espontâneo e do natural. Na clausura da biblioteca, o corpo é encerrado e todo discurso se torna texto. Mas a biblioteca diz respeito também ao armazenamento de informações. No mesmo paradigma de biblioteca podemos, de fato, incluir as expressões *arquivamento*, *memória* e *banco de dados* que aparecem frequentemente em depoimentos de Gerald Thomas.

No programa de *Carmen com filtro* (de 1986), Thomas escreve que

> essa Carmen é um funil de simbologia contemporânea e uma desculpa fértil para que sejam despejados de sua boca, e também de todos os outros personagens, minhas obsessões mais agudas, como o arquivamento de dizeres e de épocas, os nós atados entre os monumentos da humanidade, o território vazio entre clichê e metáfora e o muro fino entre poesia e filosofia, Dante... Joyce... Beckett e Heiner Müller (in Fernandes, 1996: 308).

Já quanto a *Eletra com Creta*, Gerald afirma que

> o banco de memórias trabalha num nível, enquanto a razão, num outro, faz a filtragem que chamamos de julgamento. *Eletra* é, em forma e conteúdo, o psicossomatismo de arquétipos, uns desembocando nos outros, tudo ao mesmo tempo (in Fernandes, 1996: 313).

É a biblioteca/arquivo que reúne, cataloga e organiza as referências literárias, artísticas e filosóficas mais díspares e fragmentadas do diretor.

A imensa biblioteca que serviu de cenário para quatro espetáculos de Thomas pode ser lida ainda em conexão com o que o encenador alude como o *colosso*, em referência à história cultural do Ocidente eurocêntrico, em ensaio em que aborda a atividade do artista contemporâneo. Nesse ensaio, Thomas enxerga no trabalho de Regina Casé como atriz, tanto quanto em um espetá-

[24] *Carmen com filtro 2* estreou no Teatro La Mama de Nova York em 1988. Exibiu-se, depois, no Rio de Janeiro (Teatro Nelson Rodrigues, 1989) e em São Paulo (Teatro Ruth Escobar, 1990). Anteriormente, Gerald tinha feito o espetáculo *Carmen com filtro* (Teatro Procópio Ferreira, São Paulo, 1986), em cuja cenografia não se via a biblioteca que surgirá apenas com a trilogia Kafka e abrigará a nova versão de *Carmen com filtro*, a de n. 2. O trabalho que estreou em Nova York era, de fato, uma retomada e uma transformação da encenação de 1986 e foi exibido com a mesma cenografia de *Um processo* e de *Praga*.

culo como *Macunaíma*, de Antunes Filho, uma espécie de escritura da inversão de um certo sentimento de inferioridade dos artistas e intelectuais de um país periférico como o Brasil frente às metrópoles econômicas e culturais. Segundo Thomas, "Antunes mastigou os 'cientistas malucos' do cenário internacional e os jogou na feijoada andradiana, para fazer emergir uma forma de teatro desassociada da panfletagem e de pretensões políticas e comportamentais" (Fernandes e Guinsburg, 1996: 61). Do mesmo modo, Regina Casé teria encontrado, para Thomas, uma forma de personificar "todo o desentendimento de um brasileiro diante do mistério do colosso universal, de forma que esse 'colosso' se torne um mero 'colóquio'" (idem: 62). Thomas postula que, em Casé, sobrepõe-se a capacidade de improvisar (como método e estratégia e não como deficiência) sobre a "incapacidade dos métodos clássicos".[25] Gerald conclui sua comparação entre a atriz carioca e o encenador Antunes Filho, dizendo que, aparentemente, podem não ter nada em comum, mas ambos

> Engrandecem a linguística teatral brasileira de forma semelhante: mantêm o espírito humanístico em constante estado de alerta, assumindo a genial postura do indefeso-irônico que não propaga pretensiosamente grandes pensamentos históricos, mas o faz, assim mesmo, através de sua postura perante eles (idem: 62).

Essa atitude destemida de indefeso-irônico ante o que chama de colosso universal, i.e., o espírito ou o acervo humanístico ocidental (o cânone cultural eurocêntrico), Gerald também experimenta em suas bricolagens teatrais, por procedimentos certamente distintos daqueles utilizados por Casé ou por Antunes. Haroldo de Campos, ao comentar o espetáculo *Morte*, afirma sobre a composição da peça o seguinte:

> Ao dispersar, nas falas e réplicas, clichês do discurso intelectual, resíduos de jargão filosofante, detritos de fraseado existencial, varreduras lógico-analíticas, tocos, 'cacos'... Como Mefisto no segundo Fausto de Goethe, o texto

[25] Thomas não define em seu texto quais são esses métodos. Mas penso que dizem respeito a certos modos tradicionais (stanislavskianos) de abordagem do texto por toda a equipe e do personagem pelo ator, como, por exemplo, a prática das leituras de mesa antecedendo o trabalho criativo e estabelecendo uma espécie de norte para orientar o percurso desse último, bem como a estratégia de divisão do texto completo do personagem em pequenas partes, nas quais sempre se deve ter claro qual o objetivo pontual com o qual ele entra ou se mantém em cena, em nome do qual realiza cada gesto e toma essa ou aquela atitude, não devendo o intérprete esquecer nunca os objetivos maiores que garantirão o fluxo vivo contínuo, i.e., o ritmo do trabalho do ator, segundo a concepção de Stanislavski.

tautológico de Thomas parece recitar, irônico, diante do livro dogmático da razão: *wenn sie stein der wiesen haben/ Der weise mangelte dem stein* (Pedra filosofal, quando a tivessem/ o filósofo à pedra faltaria!) (idem, 1996: 219).

Na produção de Thomas, é no âmbito citacional de uma intertextualidade vertiginosa que as cenas se dão e as personagens são compostas. Gerd Bornheim inicia seu comentário sobre *Carmen com filtro 2* do seguinte modo:

> O cenário é perfeito. Lembra uma expressão de Leibniz: *fabula mundi*. Ou espelho do mundo – mas espelho deste final de milênio: uma biblioteca borgianamente infinita, de uma completude que acaba se comprazendo num processo de autoesterilização; ela é o princípio, o meio e o fim, e o que resta são margens de uma realidade que abdicou de si própria (idem, 1996: 227).

Tudo parece de fato textual, textualizado ou textualizável, no sentido de que o universo das escritas multiplicadas ou das escritas sobre escritas, em um processo que parece infinito, absorve amplamente, no teatro de Thomas, o âmbito dos contextos supostamente reais (razoavelmente estáveis e coerentes consigo mesmos). Contextos esses a que os espetáculos teatrais deveriam remeter (ou que deveriam constituir conforme estratégias composicionais determinadas), de acordo com as concepções tradicionais e representativas da arte teatral e da literatura dramática.

Gerd Bornheim no ensaio acima mencionado enfatiza o traço metatextual ou de comentário crítico dos trabalhos de Gerald Thomas. Trabalhos esses que podem ser efetivamente entendidos como exemplares de uma espécie de *dramaturgia de leitura*.

> Ao menos em seus últimos espetáculos – o intróito que é *Praga*, a brilhante leitura que é *Um processo* e a deslumbrante montagem que é *O navio fantasma*, de Wagner –, Gerald Thomas não monta texto de autor. O que ele faz, mesmo no caso de Wagner, é um comentário (Bornheim, in Fernandes e Guinsburg, 1996: 228).

Mas a operação do comentário, no caso do teatro de Thomas, há de se compreender como livre apropriação e transformação de obras literárias, musicais e visuais disponíveis no acervo da modernidade ocidental, obras sobre as quais se interfere, às quais se anexam aspectos heterogêneos, criando paralelismos semânticos e formais diversos. A dramaturgia de leitura do encenador tem a característica de reunir, fragmentariamente, aspectos que dizem respeito a contextos artístico-literários ou históricos muito heterogêneos entre si.

Os aspectos fragmentários de contextos díspares reunidos são os *tocos* ou *cacos*, com os quais, segundo Haroldo de Campos, o *texto tautológico* de

Thomas (fundado em retomadas e repetições de temas e estruturas ao longo de cada espetáculo) se contrapõe ao *livro dogmático da razão* (que poderíamos entender como aquele que prescreve a coerência e a unidade dos contextos reconstituídos pelas representações artísticas). Para o dramaturgo-encenador, é preciso destemor e intrepidez ante o colosso da biblioteca ou do cânone. É isso que ele elogia em Antunes Filho e Regina Casé. É o mesmo tipo de desavergonhada intrepidez que ele próprio erige em método pessoal de criação dramatúrgica e cênica.

Mas trabalhos de outros criadores no contexto brasileiro poderiam ser pensados como dramaturgia de leitura, mesmo em casos aos quais não se possa propriamente aplicar no mesmo grau e do mesmo modo a noção de uma escritura de *tocos e cacos*, por meio dos quais, segundo as palavras de Haroldo de Campos, Thomas elabora seus espetáculos. Então, podemos falar pelo menos de dois tipos diferentes entre si de dramaturgia de leitura. Se um deles pode ser pensado como uma escritura de *tocos e cacos*, de fragmentos desterritorializados e desterritorializantes, i.e., descontextualizados e operadores de rupturas contextuais onde se inserem, o outro tipo de dramaturgia de leitura tenderá mais ao controle e à manutenção de certa unidade e de certo centramento internos.

Mesmo quando se tomam trabalhos distintos de um mesmo encenador, podem-se perceber tendências diferentes no que diz respeito à unificação e à estabilização das menções artísticas e das referências culturais. Testemunho disso é dado por duas peças de Antunes Filho: *Gilgamesh* (baseado no épico sumério anônimo) e *Drácula e outros vampiros* (livremente inspirado na obra de Bram Stoker e em várias outras referências literárias, cinematográficas e de histórias em quadrinhos). Se em *Drácula e outros vampiros* a multiplicidade de referências literárias, visuais e musicais se mobilizam e se conjugam em uma dinâmica de intenso nomadismo e desterritorialização, com a aproximação permanente de aspectos díspares, isso não se poderia dizer quanto a *Gilgamesh*, onde se busca manter o texto teatralizado a salvo de contaminações por aspectos estranhos a ele e onde o ponto de vista narrativo tende a parecer mais centralizado e fixado espacialmente, até por conta da presença de uma mesa a ser ocupada pelos narradores.[26] Já em *Drácula e*

[26] Refiro-me ao espetáculo *Gilgamesh* de memória, sem ter podido consultar quaisquer registros como vídeo ou roteiro. No caso de *Drácula e outros vampiros*, além da minha própria memória da exibição assistida, tive acesso a um registro em vídeo do espetáculo.

outros vampiros, além de não haver esse centramento e fixidez do ponto de vista narrativo, é vertiginoso o ritmo em que se dá o jogo paródico, a fragmentação e a profusão de referências heterogêneas, não só artísticas e literárias, mas ligadas à cultura de massas, bem como à história social e política do século XX, com menções a Hitler e a Stalin.

Essas várias dramaturgias de leitura atuais – de caráter mais ou menos fragmentário e lançando mão em grau maior ou menor de procedimentos de "sobreposição de várias máscaras/camadas temporais", como Sílvia Fernandes escreveu a propósito do teatro de Gerald Thomas (Fernandes, 1996: 106) – são, de fato, espécies distintas de diálogo teatral que os dramaturgos e as companhias propõem com os textos não dramáticos que produzem. A leitura aqui não é propriamente a mera apreensão e reconstituição de algo já dado nos textos lidos. Mais do que isso, a leitura é, inevitavelmente, construção de objetos imaginários (e cênico-performáticos) em hipóteses, associações e jogos diversos suscitados pelos textos lidos e manipulados. Além dos já referidos, exemplos de dramaturgia de leitura poderiam ser encontrados nos espetáculos que Bia Lessa encenou a partir de textos de outros autores, adaptados por colaboradores diversos com que tem contado a encenadora, como os escritores Moacyr Scliar (para o caso de *Viagem ao centro da terra*, a partir do romance de Júlio Verne) e Sérgio Sant'Anna (para a teatralização de *Orlando*, de Virginia Woolf) ou o cineasta Júlio Bressane (que foi o responsável pelo roteiro de *Cartas portuguesas*, de Sóror Mariana Alcoforado).

Em *Cacilda!*, de José Celso Martinez Corrêa, aparece, de modo insistente, a alusão a bibliografias (a obras biográficas, a estudos historiográficos, a críticas jornalísticas etc.) ou a nomes de autores conhecidos por sua produção bibliográfica e crítica (Miroel da Silveira, Maria Thereza Vargas, Inez Barros de Almeida, Anatol Rosenfeld etc.) O crítico Miroel da Silveira é, inclusive, personagem, que tem na peça uma função importante na criação de condições para que Cacilda Becker mude-se da acanhada cidade de Santos para o Rio de Janeiro, que era, no início dos anos 1940, o mais desenvolvido centro profissional de teatro no Brasil e onde despontavam agrupamentos amadores como o próprio Teatro do Estudante do Brasil e Os Comediantes, que tomariam a si a iniciativa das transformações modernizadoras ou atualizadoras (conforme o modelo europeu) das práticas cênicas em voga no país.

Essa ênfase em bibliografias, em autores e em referências historiográficas em *Cacilda!* não funciona apenas como figuração da leitura propriamente dita, mas como modo de chamar a atenção para o processo de constru-

ção da peça por procedimentos de consulta a arquivos e a materiais textuais diversos, por reunião de dados e de informações, mas, principalmente, por montagem de fragmentos textuais de diferentes tipos (literários, documentais, jornalísticos, de depoimentos etc.). Qualquer espectador que tenha algum conhecimento de literatura dramática reconhece, por exemplo, os vários trechos de peças (como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, *A gaivota*, de Anton Tchekhov, *O auto da barca do inferno*, de Gil Vicente) que se incluem no espetáculo quase sempre como obras interpretadas pela personagem-título, a atriz Cacilda Becker.

O procedimento de construção por reunião, colagem e montagem de fragmentos de textos teatrais, de depoimentos, de situações e de cenas não é disfarçado. Ao contrário, ele se explicita como tal a cada momento ao longo da peça, que acompanha a vida da atriz Cacilda Becker desde o nascimento até a morte. De fato, mesmo os espectadores que não conhecem os dramas de que são extraídos os fragmentos e os personagens transformados e rearranjados em *Cacilda!*, têm condições, quase sempre, de perceber que ali se está aludindo à encenação de certa peça de autoria de determinado dramaturgo que fora realizada com a participação de Cacilda Becker, ainda que possam aparecer também referências a peças não interpretadas pela atriz. Mesmo que não reconheça numerosas referências e citações, que não as distinga entre si, o espectador tem, efetivamente, todas as condições de perceber – a partir de indicações fornecidas ao longo do espetáculo – que está diante de uma escrita que remete todo o tempo a outras escritas e a ordens textuais distintas, bem como a contextos diversos tornados eles próprios textos citáveis, em um jogo que complexifica e desestabiliza intensamente as referências de que se utiliza ou a que remete.

Alguns dos modos de explicitar o caráter metaliterário da peça é a indicação de nomes dos personagens das obras citadas, a menção aos títulos das mesmas e, em vários momentos, a encenação de trechos – mais ou menos transformados e reescritos – dessas obras em um pequeno tablado que serve para encenar ali as representações teatrais de que Cacilda Becker participou. Esse procedimento de citação de outras obras dramáticas, que não é o único de que se lança mão em *Cacilda!*, servirá para a inclusão de longas cenas de *Esperando Godot*, de Beckett, no primeiro ato do espetáculo do Teatro Oficina. Entretanto, às vezes, é bastante difícil para o receptor poder distinguir entre si os vários tipos de referências (literárias, históricas, biográficas e ficcionais), tão

mescladas que elas aparecem na intricada tessitura da peça de Zé Celso, peça que evidencia sua marcada intertextualidade a todo instante.

Com o projeto de encenação do texto integral de *Os sertões* de Euclides da Cunha, Zé Celso reverte a operação de assalto multidirecionado a depoimentos, a acervos pessoais de documentos, a estantes de literatura dramática e de biografias verificada naquela espécie de biblioteca invadida que é *Cacilda!* e transforma um único livro em um grande banco de dados. É desse complexo armazém, internamente diferenciado e textualmente unificado, que o dramaturgo-encenador extraiu, por exemplo, as múltiplas descrições e enumerações relativas a aspectos hidrográficos, climáticos, à vegetação de regiões do Brasil que inseriu em *Os sertões – 1ª parte: a terra* (primeiro trabalho do ciclo de espetáculos sobre *Os sertões*, de Euclides da Cunha, produzido pelo Teatro Oficina a partir de 2002 e durante os anos subsequentes).

A plurivocidade a princípio se atenua em relação a *Cacilda!*, no sentido de que é de um único texto que se extrai a estrutura dramatúrgica do espetáculo. Entretanto, essa é uma verdade parcial, uma vez que se inserem na peça referências artísticas e literárias variadas, como, por exemplo, as alusões verbais à cinematografia de Glauber Rocha, especialmente a filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Deus e o Diabo na terra do sol.* Atenua-se, de certo modo, e modifica-se, sem dúvida, a plurivocidade literária e textual em relação ao que se viu em *Cacilda!*, mas essa marca de plurivocidade não se exclui do ambicioso projeto teatral que são *Os sertões* do Teatro Oficina não só por conta mesmo de ser uma criação discursiva que se faz a partir da manipulação e da intervenção sobre um discurso anterior produzido por outro autor.

Nesse sentido, aliás, a inclusão de Euclides da Cunha (representado belamente por Marcelo Drumond) como personagem que observa todo o tempo os ambientes que descreverá é um elemento de unificação. Mas há fatores decisivos de ruptura dessa unificação e do centramento que a figuração do autor em cena, a princípio, acrescenta ao espetáculo. Um desses fatores de deslizamento da unidade e do centramento narrativo é a espacialização do texto pelo numeroso elenco, espacialização que se dá nas vozes dos coros e dos personagens, que ocupam de modo amplo o vasto espaço do Teatro Oficina, impedindo literalmente que a plateia assista exatamente ao mesmo espetáculo.

De fato, os espectadores que se espalham pelas várias arquibancadas (ou que ocupam, muitos deles, o palco-pista do Teatro Oficina) não podem assistir (ou vivenciar diretamente) à peça do mesmo modo. As variações de

distância e proximidade (bem como de contato experiencial, corporal, para o caso dos espectadores que aceitam os convites de participação mais direta junto aos coros) em relação às múltiplas ocorrências cênicas simultâneas espalhadas vertical e horizontalmente pelo teatro diversificam e multiplicam o espetáculo e sua dramaturgia na recepção.

A dramaturgia de leitura não é apenas retomada de textos e discursos, reprocessamento de depoimentos e entrevistas. Faz-se também como paródia a gêneros teatrais, literários ou cinematográficos. O encenador Luiz Arthur Nunes, cuja criação cênico-dramatúrgica se funda na prática de teatralização de obras narrativas de outros autores, também extrai da paródia ao melodrama uma das linhas principais de orientação do trabalho criativo de seu grupo, o Núcleo Carioca de Teatro. Esse traço da investigação teatral da companhia apareceu desde seu surgimento na segunda metade dos anos 1980, com a encenação de *A maldição do vale negro*, texto de Caio Fernando Abreu escrito em colaboração com Luiz Arthur Nunes. Posteriormente, a paródia aos procedimentos do melodrama (personagens estereotipados, apelo a uma identificação emocional imediata, reforço no traçado da representação do mal e do bem, intensificação da expectativa e da ação) esteve presente em encenações como *A vida como ela é* e *Correio sentimental de Nelson Rodrigues*, ambas teatralizações de textos não dramáticos do escritor e jornalista Nelson Rodrigues.

O encenador Enrique Diaz e sua Companhia dos Atores também incluem em sua produção um marcado interesse pela leitura paródica de determinados gêneros, especialmente aqueles de caráter mais popular como o melodrama e o folhetim. O espetáculo *Melodrama* dedicou-se à exploração burlesca do gênero. Mas esse interesse se manifestou também em outros espetáculos do grupo, como *Cobaias de Satã* (com texto de Filipe Miguez, dramaturgo também de *Melodrama*) e *A bao a qu – um lance de dados*. Espetáculos em que referências ao poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, e à obra de Jorge Luis Borges, em especial ao *Livro dos seres imaginários*, reúnem-se às alusões ao cinema e à paródia a gêneros como os de filmes de ação, de estórias de amor e ao melodrama cinematográfico.

Em *A bao a qu*, as cenas davam a impressão de terem sido recolhidas em uma espécie de arquivo ou de memória de imagens cinematográficas tornadas clichês. O casal italiano – que ora brigava e ora se amava, sempre gesticulando muito – lembrava os personagens do povo mostrados em filmes do neorrealismo italiano e dos cineastas surgidos no contexto dos anos 1950 e 1960. Os alemães pareciam sair dos tantos filmes que mostraram ambien-

tes glamorosos dos altos comandantes nazistas na Segunda Grande Guerra, seja na ocupação francesa, seja em Berlim. Ambientes em que eram vistos espiões, generais, mulheres charmosas e sedutoras com quem os comandantes tinham encontros mais ou menos secretos em salões suntuosos. Já os russos pareciam saídos diretamente de alguns dos filmes de Eisenstein. Os que falavam em inglês pareciam procedentes de filmes de *gangsters*. Era como se assistíssemos a trechos esparsos de filmes de gêneros e de estilos distintos, falados em línguas diversas, sem, entretanto, nos ocuparmos da leitura das legendas ou do entendimento das palavras trocadas entre os personagens, mas retendo na memória as inflexões e os comportamentos exteriores das mesmas, bem como seu modo de se vestir e de se dirigir aos demais.

Enfim, são intermináveis os exemplos possíveis de uma dramaturgia de leitura ou de uma dramaturgia que se poderia entender por meio da imagem do assalto mais ou menos organizado a bancos de dados, arquivos, bibliotecas, acervos e memórias. Não podemos, entretanto, alongar desmedidamente cada tópico deste estudo. O que importa reter aqui é o caráter fortemente intertextual e plurívoco dessas criações cênico-dramatúrgicas conjugadas tão numerosas no teatro contemporâneo, criações que insistem em representar autorreflexivamente seus procedimentos citacionais por meios diversos, que vão desde a cenografia de biblioteca até os personagens-autores inseridos nas peças (como é o caso da inclusão de Euclides da Cunha em *Os sertões* do Teatro Oficina e da imensa fotografia de Nelson Rodrigues que se projeta ao final de *Correio sentimental de Nelson Rodrigues* do Núcleo Carioca de Teatro), criações que se fazem, muitas vezes, como teatralizações de obras não dramáticas (narrativas, líricas etc.) de outros autores, como intervenções sobre textos teatrais mais ou menos canônicos ou como diálogos com outros discursos (teóricos, jornalísticos, visuais etc.) utilizados como plataforma de salto para a produção teatral.

A circulação de cartas

Gostaria agora de me deter no aspecto da criação desenvolvida por meio de contribuições de colaboradores diversos ao longo dos processos de realização das peças, tema que pretendo analisar, nas próximas páginas, em conexão com a figuração cênica de cartas (no duplo sentido do termo: texto epistolar e peça dos baralhos do jogo de carteado). Para evitar redundâncias, não retomo aqui a plurivocidade associada à dimensão citacional e inter-

textual do teatro, lembrando apenas que as contribuições dos diversos integrantes da realização teatral para a elaboração dramatúrgica e cênica dos trabalhos constituem também um tipo de plurivocidade discursiva, ainda que diferente daquela que provém da leitura e do reprocessamento de textos de outros autores. Também, e ainda por razões de economia interna deste estudo, deixo para trás o tema da corporalização da leitura na escrita teatral (que também poderia ser relacionado à ideia de criação como troca de cartas).

Seja no jogo de carteado, seja na leitura do futuro, a manipulação das cartas do baralho implica mistura das mesmas, partição e repartição do conjunto, distribuição, nova reunião, nova distribuição etc. Há um movimento das peças que representa a troca mesma (mais ou menos honesta ou sincera) entre os jogadores, sejam eles os contendores no carteado, sejam vidente um e cliente o outro nos jogos de previsão do futuro por meio das cartas. É nesse sentido que as cartas têm aparecido em espetáculos de Gerald Thomas. Em *The flash and crash days* o espectador assistia em pelo menos dois momentos a um jogo de baralho entre as duas Elas rivais, que, ficcionalmente, eram também mãe e filha, como já mencionei anteriormente.[27] Em *Ventriloquist*, a atriz Fabiana Guglielmetti representava em dado momento uma cartomante charlatã, que jogava tarô para seus clientes, aos quais previa sempre o mesmo destino com palavras idênticas.

Mas há também a figuração cênica da correspondência escrita entre interlocutores, que diz respeito a outro significado do significante carta na língua portuguesa. O intercâmbio de mensagens enviadas e recebidas entre pessoas que se encontram distantes uma da outra é o que define o próprio sentido e a função social da troca de cartas como meio de comunicação. A correspondência epistolar leva a uma escrita dialógica e processual, distendida no tempo e no espaço. É exatamente nesse sentido que as cartas forneceram o eixo dramatúrgico que o cineasta Júlio Bressane encontrou ao roteirizar o espetáculo *Cartas portuguesas* encenado por Bia Lessa a partir da correspondência quinhentista de Sóror Mariana Alcoforado. O envio e a recepção de cartas por meio de um pombo-correio era o que fornecia o tênue fio narrativo e movia a temporalidade do espetáculo.

Esse pombo-correio – além de ser o canal do intercâmbio epistolar entre Mariana e seu amado – funcionava também como um contraponto em

[27] Agradeço à pesquisadora Angela Materno a lembrança do jogo de baralho entre as personagens representadas por Fernanda Torres e Fernanda Montenegro no espetáculo de Thomas.

relação à predominância de elementos naturais na cenografia (terra, água e uma grande quantidade de árvores verdadeiras, reproduzindo uma floresta sobre o palco). O pássaro portador das cartas era assumidamente artificial, feito em papel e pendurado visivelmente por uma linha de nylon, a partir da qual era movido do alto do palco.

Essa pipa invertida – i.e., solta não do chão em direção ao céu, mas de cima para a terra – não deixava, por isso, de ser brinquedo de criança. Era, de fato, uma alusão ao jogo e ao artifício, à fantasia infantil e à leveza, alusões essas que desestabilizavam relativamente a escrita da paixão e do peso sentimental, da verdade supostamente compacta tanto da floresta quanto do sofrimento amoroso que nela aprisionava a freira apaixonada. Flora Süssekind fala de um contraponto ao "tom rasgadamente apaixonado do texto" exercido por um "impulso contrário, técnico, antissubjetivo", introduzido pelo som *off* no início do espetáculo, avisando que "talvez os 'graves' e os 'agudos' não estivessem perfeitos" (Süssekind, 1998: 16).

O espetáculo *Correio sentimental de Nelson Rodrigues*, de Luiz Arthur Nunes, também se organiza fundamentalmente a partir da troca de cartas. A personagem Myrna, uma espécie de consultora sentimental de jornal diário, responde às perguntas que seus leitores lhe enviam por carta. *Myrna escreve* é o nome da coluna que Nelson Rodrigues assinou sob o pseudônimo feminino Myrna, ao longo do ano de 1949, no *Diário da Noite* do Rio de Janeiro, coluna em que são publicadas as respostas da correspondência ficcional imaginada por Nelson para sua personagem Myrna em um conjunto de textos investigados, selecionados e adaptados por Luiz Arthur Nunes para seu espetáculo. No final da peça, será respondida a pergunta que se apresenta: mas, afinal, quem é Myrna? A resposta, em tom de homenagem, é a projeção de uma fotografia do rosto de Nelson Rodrigues, projeção que cobre toda a parede de fundo do teatro.

Essa fotografia do autor na cena final do espetáculo tem a função de promover um centramento do discurso, associando-o a um pai e responsável. Entretanto, a circulação de cartas encenada ao longo da peça gera uma imagem e uma significação poderosamente antagônica ao que o próprio grupo pretendeu afirmar na cena de desfecho do trabalho, relativizando, inevitavelmente, a declaração de autoria que ali se faz. O significado gerado pelo enunciado verbal-imagético da cena final (a imagem de Nelson Rodrigues como resposta à pergunta sobre quem é Myrna) se contrapõe ao significado da forma epistolar tematizada ao longo do espetáculo, mas não o anu-

la. De fato, a ficção das cartas na peça de Luiz Arthur Nunes e do Núcleo Carioca de Teatro se junta a outras cenas de cartas (nos dois sentidos do termo, de epístola e de peça do baralho) que aparecem no teatro contemporâneo, para figurar o oposto da individualidade cerrada e do centramento discursivo. As figurações de correspondência epistolar e de cartas de baralho no teatro atual podem, de fato, ser lidas em associação com a característica fortemente dialógica, plurívoca e processual das criações colaborativas ou participativas do teatro contemporâneo.

Sabe-se, por exemplo, que a elaboração de vários dos espetáculos de Antunes Filho realizados com o recurso ao que chamei antes de dramaturgia de leitura, i.e., à teatralização de textos de outros autores, teve a participação dos atores e da equipe de criação em exercícios, debates e estudo de imagens (filmes, pinturas etc.), como modo de geração de situações dramáticas e soluções cênicas a serem retrabalhadas textualmente pelo dramaturgo. Enrique Diaz, diretor carioca bem mais jovem que o veterano encenador e mestre paulista, tem recorrido também a processos colaborativos na construção dos espetáculos de sua Companhia dos Atores.

> Eles (os intérpretes) são os meus *ghosts directors*, já que em todos os espetáculos há sempre uma ou mais proposições estéticas que são lançadas como enigmas e que são seguidas de uma busca incessante de verificações, raciocínios, questionamentos, novos materiais, dúvidas e conclusões, sempre feitas em grupo (Enrique Diaz, no programa de *Melodrama*).

Na companhia de Enrique Diaz, os métodos participativos parecem, de fato, que orientaram a elaboração não só dos trabalhos roteirizados pelo encenador (*A bao a qu – um lance de dados*, 1990), quanto daqueles cuja dramaturgia ficou a cargo de Filipe Miguez (*Melodrama*, 1995, e *Cobaias de Satã*, 1998) e, mais recentemente, no trabalho dirigido e roteirizado por Gilberto Gawronski para a companhia (2002), a partir de *Meu destino é pecar*, folhetim que Nelson Rodrigues publicou ao longo do ano de 1944 nos Diários Associados, sob o pseudônimo de Suzana Flag.

O dramaturgo Filipe Miguez revela no programa de *Melodrama* que, após dois anos de pesquisas teóricas, foram iniciados os ensaios "sete meses antes da estreia sem uma linha escrita sequer", no processo em que "pela primeira vez a Companhia dos Atores trabalhou com o acompanhamento diário de um autor". Também no processo criativo de *Cobaias de Satã*, o trabalho teve início com uma pesquisa teórica e, depois disso, os ensaios co-

meçaram sem que houvesse um texto e personagens determinados a serem incorporados pelos intérpretes. A dramaturgia, bem como os esboços de ficção e de personagens, foi sendo construída paulatinamente e no interior do diálogo criativo ou da troca de cartas entre encenador, autor e atores.

O diretor, ainda muito jovem à época da construção do espetáculo, assumiu também a responsabilidade de roteirizá-lo. Mas o que o atraía era o exercício atoral, a exploração dos jogos diversos de interação dos intérpretes-criadores a partir de um determinado tema, que era, em *A bao a qu*, a ideia geral da criação da linguagem como uma espécie de matriz bastante aberta e maleável a partir da qual se davam as improvisações. Enrique Diaz era ele mesmo um jovem ator, como os demais de sua companhia, quando ela estava sendo criada no final dos anos 1980, por pessoas de uma mesma geração e com um grau de experiência ou inexperiência teatral equivalente.[28]

O Teatro da Vertigem representou a circulação de cartas em cena pelo menos em um dos espetáculos da trilogia bíblica. Em *Apocalipse 1,11*, aparece em certas cenas um personagem caracterizado como carteiro, para anunciar certas cartas e lê-las para os espectadores. Essas cartas são uma referência às mensagens que deveriam ser entregues por João aos anjos das sete igrejas, conforme o que consta no texto bíblico do *Apocalipse*. Mas persisto na ideia de que as cenas de cartas figuram, para além das situações ficcionais em que aparecem, os procedimentos de criação processuais desenvolvidos com base na reunião das diversas contribuições. Assim, essas cenas do carteiro de *Apocalipse 1,11* teriam um papel de destaque, entre outras encenações de cartas, porque elas representariam os procedimentos de escritura dramatúrgica e participativa em um grupo que os eleva à condição de fundamento mesmo de sua prática teatral.

Ao método criativo, que reúne o dramaturgo ao encenador e ao elenco, em sessões de exercícios, improvisações e oficinas de trabalho, o Teatro da Vertigem chama *processo colaborativo*. É do Teatro da Vertigem que tomo emprestado esse adjetivo que utilizo alternadamente com o termo *participativo*, para me referir às escrituras cênico-dramatúrgicas conjugadas do teatro contemporâneo. Os longos processos de criação colaborativa dos três únicos

[28] Minha fonte principal de informações sobre o processo de trabalho da Companhia dos Atores foi, além dos programas das peças, uma entrevista longa concedida a mim por Enrique Diaz em 6/3/2003. Agradeço ao encenador a gentileza com que me atendeu, dispondo-se, pacientemente, a complementar informações, tirar dúvidas que persistiam na pesquisa e debater aspectos associados às propostas artísticas da trupe, discutindo pontos que foram úteis para outros trechos deste estudo.

espetáculos do Teatro da Vertigem, realizados em seus primeiros dez anos de existência (completados em 2002), não foram idênticos quanto à elaboração dramatúrgica e ao modo como ela se imbricava com as experimentações dos atores e com os desenvolvimentos criativos do encenador. Se o dramaturgo Sérgio Carvalho acompanhou diretamente todo o processo de trabalho e experimentação na sala de ensaios, o mesmo não se deu com Luiz Alberto Abreu na elaboração do segundo trabalho da companhia.

Vencidos pelo desgaste de um processo de trabalho muito extenso e extenuante na construção do primeiro espetáculo da trupe, o elenco e o diretor decidiram que, no segundo trabalho da companhia, as atividades de experimentação e os exercícios de improvisação dos atores só começariam quando o dramaturgo já tivesse um primeiro esboço da peça. De fato, a investigação diretamente atoral (improvisações, jogos etc.), reunindo elenco e diretor na sala de ensaios, só teve início a partir do momento em que a equipe já dispunha de um esboço dramatúrgico-literário, esboço esse que foi escrito, entretanto, em resposta a uma troca intensa de ideias entre o diretor e o dramaturgo, sendo que o diretor não trazia ao escritor apenas suas visões pessoais, mas também as reflexões geradas no interior de encontros de estudos e de debates dos atores.

As primeiras semanas de trabalho do elenco, após a finalização do esboço inicial do texto, não se reduziram a tentativas imediatas de levantamento espacial das cenas já esboçadas pelo dramaturgo. Os atores, com a tranquilidade da existência de um texto dramatúrgico, entraram, inicialmente, em uma etapa de livre experimentação a partir das ideias e dos temas levantados nas leituras e dos debates que haviam realizado antes. A partir da elaboração do texto inicial, percebido pelo dramaturgo e por toda a equipe como mero esboço a ser ainda desenvolvido, ocorreu que a experimentação dos atores com o diretor, por um lado, e o desdobramento dramatúrgico, por outro, desenvolveram-se como percursos paralelos.

Os dois percursos tiveram, entretanto, canais específicos para viabilizar as trocas e as acoplagens desejadas entre as duas dinâmicas. Esses canais eram os encontros semanais entre diretor e dramaturgo, além das idas do autor aos ensaios em períodos regulares de tempo (com intervalos de duas ou três semanas, aproximadamente). As sessões com a presença do dramaturgo eram dedicadas à apresentação das sequências cênicas e de experimentações diversas, que haviam sido levantadas durante os últimos ensaios, bem como ao intercâmbio de sugestões e demandas entre elenco e autor e à apre-

sentação das reescrituras de cenas e de diálogos realizados a partir dos últimos *feedbacks* fornecidos pelo elenco e pelo encenador ao dramaturgo.

No caso do processo de trabalho de *Apocalipse 1,11*, o grupo decidiu, inicialmente, dividir o trabalho em duas etapas. A primeira delas, que durou aproximadamente seis meses, seria dedicada à criação participativa de uma base dramatúrgica inicial, a partir da interação com os atores na sala de ensaios. Essa base já não seria construída, então, com o grau de independência que se verificou na geração do esboço dramatúrgico inicial de *O livro de Jó*. A segunda etapa seria a da montagem ou realização teatral propriamente dita: dos ensaios para a consolidação da representação dos personagens pelos atores, da elaboração da encenação pelo diretor e da construção do espetáculo por toda a equipe, tendo essa fase tido uma duração aproximada de um ano após a primeira etapa de criação.

A primeira fase foi organizada pela programação de um conjunto de três *workshops* dos atores com o diretor. Esses *workshops* tiveram aproximadamente a duração de três semanas cada um deles e contaram com o acompanhamento direto do dramaturgo no período integral de atividades. O objetivo era experimentar livremente possibilidades de cenas e de personagens, levantando hipóteses de caminhos prováveis para os desdobramentos dramatúrgicos. Os temas, ideias de personagens e imagens iniciais de cenas podiam surgir, assim, tanto da experimentação corporal direta dos atores quanto de sugestões do dramaturgo e do encenador. Após o encerramento dos *workshops*, o diretor e o autor trabalhavam juntos e já sem a participação do elenco. Analisavam e discutiam os materiais levantados, traçavam certas orientações e matrizes gerais, sobre as quais o dramaturgo individualmente trabalharia, então, durante um período de tempo de aproximadamente um mês, prazo no qual os atores não tinham quaisquer atividades de ensaio.

Na segunda etapa, o foco do trabalho deixa de estar concentrado fundamentalmente na criação dramatúrgica e passa a residir no trabalho orientado de construção das atuações e da encenação. Mas Fernando Bonassi não deixou de ir aos ensaios em períodos regulares de tempo. Ocasiões em que podia assistir ao andamento dos trabalhos da equipe, bem como ouvir sugestões de transformações na dramaturgia. Apesar de ter havido diferenças em termos de prioridade nas duas etapas do trabalho (a dramaturgia na primeira delas e a construção do espetáculo, na segunda), o fato é que, conforme avaliações posteriores do grupo, não houve nenhuma fronteira rígida que houvesse conseguido separar nitidamente as coisas. Muitas das soluções finais de desenho

dos personagens pelos atores e do espetáculo pelo encenador já emergiram nos *workshops* da primeira fase, sem que se estivesse consciente a esse respeito à época, uma vez que o levantamento propriamente dito das atuações e do espetáculo só viria a ser priorizado posteriormente. Do mesmo modo, na segunda fase, a dramaturgia não deixou nunca de ser retrabalhada por Bonassi. A intercomunicação e o intercâmbio das dinâmicas criativas acabou sendo igualmente operante tanto na primeira quanto na segunda etapa do longo processo de trabalho, que teve a duração aproximada de 18 meses.[29]

A escrita processual e colaborativa (em um sentido distinto daquele do Teatro da Vertigem) foi tematizada autorreflexivamente de modo explícito e radical em um espetáculo de Gerald Thomas, no qual a carta é um elemento fundamental da estrutura dramatúrgica. Trata-se de *Tragédia rave*, a qual aglutinou aspectos que, de acordo com o projeto original do dramaturgo-encenador, deveriam constituir duas produções distintas, o *Coro* e o *Camarim*, que formariam uma trilogia com o espetáculo *Ventriloquist* (2000).[30] Na primeira terça parte de *Tragédia rave*, vemos personagens mais ou menos episódicos no interior de fragmentos de situações, que parecem ocorrer no curso de uma festa. Em certo momento, há uma espécie de interrupção do espetáculo ou, mais especificamente, da situação representada.

Na verdade, não se trata propriamente de um intervalo na exibição, com a retirada dos atores e o fechamento de cortinas (ou a substituição das luzes dos

---

[29] Antônio Araújo defendeu, em 2002, uma dissertação de mestrado na Eca-Usp (instituição em que é professor de Direção Teatral) sobre o modo colaborativo de elaboração dos trabalhos do Teatro da Vertigem, concentrando-se, especialmente, no exemplo do primeiro espetáculo da companhia, ou seja, *O paraíso perdido* (Silva, 2002). A atriz Mariana Lima, que integrou o elenco do Teatro da Vertigem a partir da segunda peça da trupe (*O livro de Jó*), desenvolveu também um trabalho de descrição e reflexão sobre o processo criativo no grupo. Porém, minhas informações sobre os processos de criação do Teatro da Vertigem se devem, fundamentalmente, a depoimentos mais ou menos informais de Antônio Araújo e dos dramaturgos e atores, à publicação sobre o Teatro da Vertigem da Publifolha (Nestrovski, 2002), bem como a uma longa entrevista que fiz com o encenador paulista por telefone em 6/3/2003, para suprir lacunas de informação da pesquisa. Agradeço a Antônio Araújo o envio de sua dissertação e a gentileza com que sempre me atendeu.

[30] O espetáculo a que estou aludindo estreou no 9º Festival de Teatro de Curitiba sob o título de *Coro e camarim – uma tragédia rave*, em março de 2000. Para a temporada realizada imediatamente depois no Rio de Janeiro, o trabalho foi renomeado de modo sintético como simplesmente *Tragédia rave*. Os comentários que se seguem têm como base, fundamentalmente, o roteiro da apresentação de Curitiba. No Rio, a peça sofreu diversas modificações, que não chego a comentar aqui, por importarem menos ao que pretendo destacar.

refletores pela luz de serviço). Trata-se, antes, de uma brusca mudança de tom, que corta a cena da suposta festa *rave* que se representava até então. Após um breve *blackout*, o ator Bruce Gomlevsky volta-se para os espectadores e diz:

> (...) Bem... Chegamos ao ponto onde a peça não continua. É só isso que deu pra fazer... É uma loucura, porque a gente está em cartaz no Rio com o *Ventriloquist*, onde eu faço um judeu e um nordestino (...) e a peça está um puta sucesso (que, aliás, as pessoas estão comparando ao sucesso e ao impacto que *Eletra com Creta* teve no Rio em 85 e 86). Quer dizer, a gente apresenta os espetáculos ali no Sérgio Porto praticamente todos os dias e fica na esperança de que o Gerald vai trazer cenas novas pra gente... nessa *festa rave*.

A partir daí, assistimos, primeiro, a uma crise da companhia em relação à peça, que passa a ser tematizada em cena como um trabalho inacabado ou como um tipo de obra que se encontra desde sempre e ainda em permanente processo de construção, de tal modo que ela não chegue nunca a coincidir consigo mesma. "Estou passado. Daqui eu não levanto. (...) Quero voltar pro Rio amanhã", diz o ator Marcello Bosschar, a quem Bruce Gomlevsky contra-argumenta: "mas amanhã o espetáculo vai estar pronto. Ele (refere-se a Gerald Thomas) está no hotel escrevendo a parte que falta". O ator que afirma estar desolado e que pretende voltar imediatamente para o Rio de Janeiro, onde a companhia estava sediada à época, tem razões para o seu desapontamento. As relações eróticas entre os integrantes da companhia, o uso ou não de drogas pelos mesmos, bem como denúncias em relação a supostas falhas contratuais da direção do Festival em relação à companhia estavam sendo abertamente expostos diante dos espectadores. Mas chama a atenção a menção no espetáculo ao fato de que o autor do trabalho estaria, no hotel, terminando de escrevê-lo e que, assim, no dia seguinte à apresentação da peça no Festival, a obra estaria pronta.

Algum tempo depois da interrupção a que Bruce deu lugar, uma atriz surge no espaço cênico abruptamente, trazendo, do camarim, uma carta dirigida à companhia pelo encenador, que supostamente a teria deixado antes de um suicídio que a epístola de despedida insinua: "Curitiba parece mesmo ser o lugar ideal para morrer".[31] O último terço do espetáculo é, então, dominado pela leitura (principalmente por atrizes: Ana Eliza Paz, Camila Morgado e Fabiana Guglielmetti) de trechos dessa carta e pelas surpresas dos integrantes do elenco ante as revelações do autor. Após a leitura da car-

[31] Essas palavras aparecem ao final da carta.

ta e as discussões entre os atores, volta a cena da festa *rave*, nos aproximadamente dez minutos finais do trabalho, trecho que o autor designa como o segundo ato no texto da peça, apesar de não fazer qualquer intervalo real na apresentação do espetáculo, que tinha em torno de uma hora de duração.

Em *Tragédia rave*, são tematizadas, efetivamente, várias das estratégias dramatúrgicas de que Thomas estaria lançando mão na fase de sua carreira em que se localiza o espetáculo, etapa que se havia inaugurado com o trabalho anterior, o *Ventriloquist*, em cujo processo de construção, no ano de 1999, se constituiu a nova formação da Companhia de Ópera Seca, que se manteve com o mesmo núcleo básico de atores até o espetáculo *Deus ex-máquina* (2002). Uma das estratégias de construção dramatúrgica e de criação dos espetáculos nessa etapa do trabalho de Thomas referida em cena, no espetáculo que estreou no Festival de Curitiba de 2000, dizia respeito à utilização de aspectos do temperamento e do passado dos próprios atores na construção dos personagens que representavam.

Certas ocorrências mencionadas, por exemplo, pelo ator Bruce Gomlevsky, relativas a traumas de infância e à sua relação com uma psicoterapeuta quando ainda menino, no espetáculo *Ventriloquist*, eram recebidas pela plateia de maneira incerta como ficção e como relato autobiográfico. De fato, o intérprete parecia, em parte, estar falando em nome dele próprio, como um *performer* e não como um ator que representasse um personagem de ficção com um nome definido, com uma identidade especificada e com uma pertinência a contextos sociais, familiares ou profissionais determinados, contextos ficcionais esses a propósito dos quais o receptor tivesse informações suficientes, para aceitá-los como um universo dramático concreto e particular do suposto personagem ficcional. A ausência desses dados nos fazia perceber o ator e aquilo que ele relatava mais como um *performer* exibindo-se a si mesmo do que como intérprete representando um personagem.

Ainda mencionando o método criativo que, então, o dramaturgo-diretor estaria utilizando, os diálogos de *Tragédia rave* aludiam a certas táticas de composição do texto, envolvendo contribuições fornecidas pelos intérpretes. Em dado momento do espetáculo, Bruce Gomlevsky diz o seguinte:

> (...) o processo de ensaio foi muito engraçado... (parte desse *action-writing* que ele está usando, quer dizer, esse processo de escrever coisas descartáveis e sem a menor pretensão de ficar na história da dramaturgia). Ele sentava a gente em torno do gravador...

O ator Marcello Bosschar interrompe, então, o companheiro de elenco:

> Desculpe Bruce, mas não é só isso, não. Ele praticamente "interrogava" a gente, mandava a gente confessar coisas pra ele, e nos dava um certo dever de casa, que era uma coisa meio contraditória. Era assim: preciso de vocês aqui amanhã num estado saudável e cheios de depoimentos pessoais... ah... sim, e procurem ir a todas as festas *raves* que tem pela cidade, tomem tudo e me contem depois.

Excluídos os exageros humorísticos da referência autoirônica ao processo de trabalho, as falas citadas acima mencionam recursos de que efetivamente se lançou mão na elaboração e nas sucessivas transformações de *Tragédia rave* e de *Ventriloquist*.[32] Gerald Thomas, com a ajuda de seu assistente no momento, Ivan Sugahara, gravava, de fato, uma série de entrevistas e/ou depoimentos com os atores. Esses depoimentos giravam em torno do passado dos intérpretes, de suas vivências afetivas e de suas visões de mundo, enfocando, por vezes, aspectos bastante íntimos da vida e dos sentimentos dos entrevistados. Os depoimentos colhidos podem ser entendidos como se fossem cartas ditadas para a transcrição por um redator. De fato, as entrevistas eram, posteriormente, transcritas por Ivan Sugahara e muitas das informações nelas contidas eram aproveitadas e rearranjadas por Thomas no interior da estrutura poético-dramatúrgica do espetáculo em construção (ou em reconstrução, no caso de *Ventriloquist* e de sua reestreia carioca, ocasião em que o trabalho sofreu, em relação ao formato exibido em São Paulo, um grau bastante significativo de transformação em seu eixo textual).[33]

A mistura tragicômica entre, por um lado, o campo da ficção e, por um outro, o da vida dos atores e das relações internas da companhia é bastante enfatizada na segunda metade de *Tragédia rave*. O efeito de quebra de fronteiras entre o imaginário e a vida supostamente real no espetáculo decorre, em parte, do

---

[32] No caso de *Ventriloquist*, esse recurso foi utilizado especialmente no processo de reensaio, para a estreia no Rio de Janeiro, depois de algumas exibições realizadas em São Paulo.

[33] Tive acesso a várias das informações referidas neste momento por declarações dadas pelo próprio Gerald Thomas à imprensa, por depoimentos informais dos integrantes da companhia e, principalmente, pelas notas sobre o processo de trabalho de *Ventriloquist* redigidas por Ivan Sugahara, como parte de suas atividades de iniciação científica como meu aluno bolsista (Pibic-CNPQ), no ano de 2001, em pesquisa desenvolvida por mim como docente da Escola de Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Agradeço a Ivan o empenho que teve em colaborar com minha pesquisa, para além de seus compromissos como aluno bolsista, em ocasiões diversas. Sou grato também ao próprio Thomas pela atenção com que sempre atendeu às minhas solicitações de informações.

fato de os atores, em seus diálogos e nas falas dirigidas diretamente aos espectadores, referirem-se aos componentes da companhia por seus próprios nomes.

Isso ocorre também com o texto da carta que o encenador teria deixado para o elenco e na qual ele alude a aspectos da personalidade dos intérpretes e das relações pessoais de uns com os outros, mencionando-os por seus próprios nomes e não por nomes ficcionais de possíveis personagens. Desse modo, aquilo que se ouve em cena tanto pode ser entendido num nível de informação referencial e biográfica efetiva quanto no de um irônico envio de todas as imagens, os termos, os gestos e as palavras para uma região fronteiriça e indeterminada entre ficção e realidade, entre composição escrita e experiência efetiva. Afinal, tudo faz parte da peça e, por mais que se atenue ou se torne ambíguo, o marco ficcional, ele, por outro lado, não parece se desfazer inteiramente.

Nos trabalhos que Gerald Thomas construiu com sua companhia de Ópera Seca (com o elenco e a composição geral que a companhia teve aproximadamente entre 1999 e 2002), os textos eram escritos de tal modo que as rubricas de distribuição de falas não tinham nomes de personagens, mas dos próprios atores que seriam responsáveis em cena por aquelas réplicas. Isso pode se verificar nas várias versões do roteiro de *Ventriloquist* e de *Tragédia rave*. Mas mesmo em uma peça como *Deus ex-máquina na terra impotente de viagra falls*, que havia sido escrita por Gerald Thomas para uma encenação na Dinamarca alguns anos antes, o autor fez questão de distribuir as falas por nomes de intérpretes e não de personagens ao traduzir o texto para a encenação com os atores da companhia. Esse detalhe mostra como o dramaturgo-encenador insiste na quebra de fronteiras, ou pelo menos em sua atenuação irônica, entre a ficção dos personagens e a vida dos artistas envolvidos na performance teatral.

O jornalista Daniel Schenker Wajnberg, entrevistando Gerald Thomas, pergunta ao diretor se o espetáculo *Ventriloquist* teria sido construído a partir de experiências pessoais dos atores. Em resposta ao interlocutor, Gerald declara o seguinte:

> No caso da montagem do Rio, sim. No que diz respeito ao *Ventriloquist* que estreou em São Paulo, não foi bem assim. Eu cheguei de Nova York com o espetáculo mais ou menos pronto e estruturado. Aqui no Rio foi diferente. Como eu já tinha um espetáculo com a autoestima alta, resolvi prestar mais homenagem ao próprio "risco" que a arte corre e comecei a refazer o espetáculo. Dessa vez parti do princípio de que aqueles atores conheciam bem o seu papel, sabiam o que fazer e o que dizer. E fiz com que me respondessem perguntas sobre os mais diversos assuntos. Compilei esse material e comecei a fazer

justaposições entre o que eu imaginava que eles iriam responder e o que eles haviam respondido. O texto ficou pronto assim.[34]

Em *Tragédia rave* e *Ventriloquist*, a referência ou o terreno em que se organiza a ação teatral passava a ser, em grande parte, a experiência trivial e cotidiana, as visões de mundo e as vivências dos próprios intérpretes. Suas colaborações, por meio dos depoimentos e entrevistas, são decisivas para a própria construção da estrutura dramatúrgica. É com eles que, fundamentalmente, se trocam as cartas no processo de criação das peças. Essa tônica sobre a colaboração dos atores atenua em parte o diálogo (ou intercâmbio de cartas) de Gerald com os autores canônicos. A plurivocidade decorrente da dimensão citacional de obras de outros artistas e escritores dá lugar à plurivocidade discursiva associada ao método da coleta dos depoimentos dos integrantes do elenco. Essa inversão deve, entretanto, ser entendida com cautela, pois Gerald nunca exclui de seus processos criativos o jogo intertextual com obras, autores e referências artístico-literárias importantes da cultura ocidental, principalmente do contexto do modernismo, como é o caso, em *Ventriloquist* da referência a Arnold Schoenberg e à sua ópera *Moisés e Arão*, que inspirou a criação do espetáculo.

Em texto sobre o espetáculo *Os sertões – 1ª parte: a terra*, o dramaturgo-encenador José Celso Martinez Corrêa escreve o seguinte trecho:

> O impossível está acontecendo, numa criação coletiva coral nem por escolha mas por necessidade; e o que move a máquina de desejo coletivo que está sendo criada, sintoniza de alguma forma, no amor aos fatos, um movimento de poder popular contagiador, que encontra um livro com a força vital que está estivando, em estado de latência nos *sertões*. São mais de sessenta pessoas, mas um grupo que foi formado na entrada e nas entranhas das Oficinas de *Os sertões*, os primeiros que se afoitaram, selecionaram-se, dispuseram a enfrentar este território em tempo de o estudar e desejar sua própria transmutação no conhecimento e transmutação desta terra ignota. Assim como leitores atravessam correndo ou desistem no caminho da leitura do livro *Os sertões*, sua montagem resulta de um movimento de formação que passou, passa e passará por todo o sofrimento e prazer de atravessar este hiato que é tanto o livro quanto o próprio território do Oficina. É uma pequena multidão que tende a crescer infinitamente que aliou-se às crianças do projeto "Bixigão", comandado pelo

[34] Gerald Thomas em entrevista a Daniel Schenker Wajnberg. In *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2 de março de 2000, caderno Tribuna Bis.

capoeirista Pedrão, que estuda teatro e capoeira no Oficina, e os meninos formados no já vitorioso movimento Gol de Letra, criado pelo jogador Raí.[35]

A menção ao grupo que teria sido "formado na entrada e nas entranhas das Oficinas de *Os sertões*" é uma referência ao modo como os integrantes do elenco de atores, cantores e músicos que ampliam a equipe do Teatro Oficina, no primeiro espetáculo da trilogia de *Os sertões*, foram arregimentados. De fato, a partir do final de 2001, passaram a se realizar uma série de leituras, *workshops*, cursos e experimentações livres no Teatro Oficina, com a participação de aprendizes, atores, artistas plásticos, cenógrafos, figurinistas, músicos etc. Mas se o processo de trabalho extensivo e aberto serviu para a arregimentação de integrantes da equipe de *Os sertões*, ele foi útil também para acumular hipóteses de solução dramatúrgico-teatral, imagens cênicas, testes de organização visual, espacial, musical. Essas hipóteses eram construídas a partir de múltiplas contribuições provenientes tanto das participações de artistas que viriam a se integrar à equipe final do espetáculo quanto dos que acabaram por ter tido apenas uma participação eventual no processo de trabalho. O espetáculo final de *Os sertões – a terra* indicializa, até pela força de uma presença fortemente coletiva em cena, o percurso de produção da peça. No mesmo texto sobre o projeto de teatralização do livro de Euclides da Cunha do qual extraí a citação anteriormente apresentada, José Celso escreve também o seguinte trecho:

> Entramos numa fase nova no Oficina, uma espécie de evolução regressiva a um teatro bárbaro pré-grego. Nosso desejo não é a participação do público, mas a teatralização total do ambiente em que o público faça parte como personagens, espelho divino de projeção, foco de luz de cinema, atração. Se não quiser vir junto nas ações físicas, não tem nenhuma importância; estará como fonte inspiradora de mais teatralidade, não somente como mero espectador. Fizemos 12 ensaios abertos para estudar esta relação (...). Os sertões transbordam. A atração principal serão os coros. A superação do grande complexo de ser esse ninguém chamado todo mundo pela possibilidade de ser todo mundo, pedras, rios, chuvas, ventos, elementos que estão em todos nós (idem).

Os artistas que tiveram uma participação eventual nas oficinas de trabalho realizadas ao longo do processo de criação de *Os sertões – a terra* podem ser vistos também como espectadores-colaboradores. Não se trataria,

[35] Extraído de texto publicado no site do teatro Oficina, http://www.uol.com.br/teatrooficina/sertoes/textosertoes.htm, em 5/3/2003.

no caso, de espectadores comuns, mas de criadores ou de aprendizes da arte teatral experimentando alguns dos caminhos possíveis de uma criação em andamento. De fato, a escrita colaborativa, muitas vezes, inclui em suas dinâmicas e modos de desenvolvimento certas estratégias de obtenção de informações dos receptores ao longo do processo de elaboração das peças. Nesse sentido, leituras públicas dos textos em processo de criação e ensaios com a presença de espectadores mais ou menos especializados, assim como *workshops* abertos ao público, são modos de testar os possíveis efeitos do trabalho, por meio da avaliação das reações dos espectadores às várias cenas. Porém, para além disso, essas instâncias de abertura e exposição do processo criativo fornecem também a possibilidade de integrar ao espetáculo contribuições diretas (comentários, críticas, indagações e imagens cênicas no caso dos *workshops*) provenientes dessas participações de receptores em momentos determinados do percurso criativo dos grupos.

De acordo com o que falei em trecho anterior do trabalho, podemos dizer que a troca de cartas, na construção de *Cacilda!*, está associada, antes de tudo, à elaboração textual fortemente citacional. Ela diz respeito ao diálogo do dramaturgo-encenador com os autores das peças citadas ou mencionadas, com pesquisadores, críticos teatrais e biógrafos referidos. Nesse sentido, há uma diferença entre *Cacilda!* e *Os sertões*, quanto ao que é sinalizado nos próprios trabalhos a propósito do modo de criação de cada um deles. Em *Os sertões*, os movimentos grupais em cena e as elocuções corais dão testemunho do processo criativo que se funda nas experiências cênicas conjuntas ou coletivas.

Por mais que esse aspecto de uma expressão fortemente coletiva seja fundamental na produção do Teatro Oficina de modo geral e esteja presente, como traço estético, também em *Cacilda!*, ocorre algo singular nesse último espetáculo. Há nele vários índices de concentração da elaboração textual nas mãos de um dramaturgo-pesquisador individual. Esses sinais da individualização maior da escrita dramatúrgica se associam ao modo como se integram os vários trechos de peças de outros autores ao lado de múltiplas referências históricas e biográficas como se compusessem, a cada quadro do trabalho, um complexo quebra-cabeça formado pela aproximação de unidades de difícil encaixe. A própria estrutura discursiva do texto dramatúrgico de Zé Celso, texto de alto grau de elaboração lírico-verbal, indicializa a concentração do trabalho de produção textual. *Os sertões*, quanto a isso, é bastante diferente, porque a estrutura discursiva é fornecida, fundamentalmente, por um único texto prévio. Em *Cacilda!*, recorre-se a múltiplas citações e referências

literárias, enquanto a estrutura dramatúrgica e discursiva é nova, não tendo sido extraída fundamentalmente de nenhuma das obras mencionadas.

Mas é preciso acrescentar que ao lado desses índices de uma criação fortemente concentrada e individual em *Cacilda!*, há, na peça, sinais relativizadores desse traço não participativo na elaboração do texto. A peça indicializa, por exemplo, ter sido escrita por José Celso em diálogo direto com o espaço físico do Teatro Oficina, com suas características arquitetônicas próprias (o teto que se abre, deixando ver o céu; uma parede de vidro; um amplo fosso, entre outras). São, de fato, muito numerosas as menções, nas rubricas e mesmo nos diálogos, à arquitetura do edifício: palco-pista, mezaninos, arquibancadas em estruturas de ferro etc. Mais do que meras alusões a esses aspectos espaciais, as cenas se organizam e se estruturam em relação a eles: o quadro que surge ou termina no fosso, as cenas paralelas a ocorrerem simultaneamente no palco-pista e em um dos mezaninos, e assim por diante.

> *Cacilda!!!!* é uma tetralogia que escrevi que determina como espaço cênico a penetração do público no teatro pelo telhado na boca aberta pro céu do teto móvel, direto pra catacumba dos infernos, abrindo pontes, possíveis passagens da rua para os 9 pontos do tempo e do espaço, que contornem e detonem o bloqueio indigesto da ditadura vídeo-financeira numa Ágora Midiosférica (Corrêa, in Bardi e outros, 1999).

O dramaturgo-encenador, como se vê por seu próprio depoimento, teve, ao escrever o conjunto de sua obra sobre Cacilda Becker, um importante diálogo (ou uma intensa troca de cartas) com os autores do projeto arquitetônico do Teatro Oficina, assinado pelos arquitetos Edson Elito e Lina Bo Bardi, que, além de arquiteta do novo edifício do Oficina,[36] é antiga parceira de Zé Celso. Bardi foi a cenógrafa de *Na selva das cidades*, de Brecht, encenada pelo diretor em 1969, e a responsável pelo espaço cênico do espetáculo *Gracias Señor*, realizado em 1972.

Além desse diálogo dramatúrgico-arquitetônico, o texto de *Cacilda!* foi escrito em um momento em que José Celso, em companhia do ator Marcelo Drumond, tentava organizar as novas bases de uma companhia, que, por um lado, herdava a história do Teatro Oficina, que remonta ao fim dos anos

[36] O edifício foi reformado, durante os anos 1980, tendo sido demolidas várias paredes e reconstruído o teatro a partir do conceito de rua ou de passagem, caro a Zé Celso e encampado pelos projetistas. A ocupação teatral do novo espaço só se realizará nos anos 1990 e Lina Bo Bardi morreu sem ver a inauguração do teatro.

1950, e, por outro lado, teria que se construir como um novo agrupamento e uma nova iniciativa teatral, uma vez que já não se tratava mais do mesmo empreendimento e da formação tradicional, de que participaram os antigos integrantes, como, por exemplo, os atores Renato Borghi e Ítala Nandi, dentre outros. Novos parceiros teriam de ser mobilizados, uma plataforma de trabalho teria de ser construída em relação com o atual momento histórico-cultural do país. Escrever *Cacilda!* era também estabelecer algumas bases para o diálogo com os futuros integrantes da nova companhia, o Teatro Oficina Uzyna Uzona. Nesse sentido, *Cacilda!* não é simplesmente uma peça-homenagem ou uma peça-biografia. Mais do que isso, trata-se de uma peça-teoria ou peça-programa que expõe, propõe e explora princípios artísticos (o aspecto coletivo e dionisíaco, a relação com o *pop* e com as novas tecnologias da imagem etc.), que estariam na base das produções do Teatro Oficina Uzyna Uzona na última década do século XX e na primeira do atual. Daí a necessidade de enfrentar a "ditadura vídeo-financeira", mas enfrentá-la em uma "Ágora Midiosférica", conforme as palavras de Zé Celso citadas mais atrás.

Mas, apesar desse direcionamento da escrita dramatúrgica a um projeto teatral específico, a uma companhia e a um teatro com características próprias, em fase de construção, o fato é que a criação dramatúrgica de *Cacilda!* não contou com uma dinâmica de contribuições diretas e paulatinas dos atores ou dos receptores, como isso se deu na elaboração da dramaturgia e na teatralização de *Os sertões* por José Celso. Ainda assim, pode-se, mesmo no caso de *Cacilda!*, falar de uma escritura cênico-dramatúrgica conjugada e participativa, não só pelo diálogo com criadores como os arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito ou, ainda, por se tratar de uma peça construída especificamente para um projeto teatral determinado e não para se disponibilizar, enquanto obra dramática individual, à ùtilização por quaisquer diretores e companhias.

Além desses aspectos, a contribuição do ator Marcelo Drumond foi fundamental no processo de construção dramatúrgica da peça. Era ele quem gravava em vídeo e/ou áudio as entrevistas e os depoimentos colhidos com pessoas que conviveram com Cacilda Becker. Era ele quem transcrevia essas entrevistas, para que pudessem ser dramaturgicamente manipuladas por Zé Celso. O ator era também o primeiro leitor dos trechos que iam sendo escritos. Dele vinham ainda os primeiros *feedbacks*. Quando se decidiu encenar a obra, que tinha chegado a um total de quase mil páginas escritas, num conjunto inicial de três peças, foi Marcelo Drumond quem sugeriu a solução que vingou: reunir, no espetáculo, apenas os episódios iniciais (que diziam respeito à infância e à

adolescência da protagonista) e os instantes finais da obra (instantes concentrados sobre o último momento da vida da atriz). Dessa reunião surgiu uma peça nova, a quarta da tetralogia sobre a atriz Cacilda Becker.

Outras colaborações diretas, além das já mencionadas, foram as de Maria Thereza Vargas, no que diz respeito à pesquisa biográfica, e a de Caterinê Hirsh, que funciona como uma espécie de dramaturgista, de interlocutora crítica entusiasta e permanente do Oficina. Parte desses parceiros da troca de cartas geradora de *Cacilda!* é indicada como uma espécie de explicitação de dívida do autor ao final do texto digitalizado (e não publicado) de *Cacilda!* (a peça efetivamente encenada do conjunto escrito pelo dramaturgo).

> 25 de novembro de 1990.
> A Alegria é a prova dos noventa!
> Marcelo Drumond (parteiro),
> Coautor.
> Paixão de Criação:
> Catherine e Anette Viado.[37]

Como ocorreu no caso de *Os sertões – a terra*, O Teatro da Vertigem, durante o desenvolvimento conjugado da escritura cênico-dramatúrgica de *Apocalipse 1,11*, também contou com instâncias específicas de contato com o público. Instâncias essas por meio das quais o grupo obteve *feedbacks* e contribuições dos receptores, para além das trocas entre os artistas diretamente envolvidos no processo de criação interativa do trabalho. Houve, por exemplo, as leituras públicas da peça (como as realizadas no auditório da *Folha de São Paulo* e no VIII Festival de Teatro de Curitiba, em 1999) e os ensaios abertos, que ocorreram antes da estreia do espetáculo no ano de 2000 e que se organizaram como apresentações a preços populares, em que os espectadores (muitos deles praticantes e pesquisadores de teatro convidados pela trupe) podiam dizer como estavam vendo o espetáculo, o que não tinham entendido, o que tinham gostado, o que achavam ruim etc.

Além dessas apresentações e leituras anteriores à estreia, duas experiências são tidas pela própria companhia como fundamentais na construção de

[37] Minhas informações sobre os processos de trabalho do Teatro Oficina se devem fundamentalmente às várias consultas feitas ao encenador por telefone ou pessoalmente e a uma longa entrevista que José Celso e o ator Marcelo Drumond concederam a mim e à pesquisadora Nanci de Freitas no prédio do Teatro Oficina em 28 de março de 2003. Agradeço a imensa gentileza do diretor e do ator em relação às necessidades da minha pesquisa.

Apocalipse 1,11. Uma delas foi o curso de iniciação teatral que os integrantes do grupo e o dramaturgo Fernando Bonassi deram, no ano de 1999, para os detentos dos pavilhões 5, 8 e 9, no Projeto "Talentos Aprisionados", no complexo penitenciário do Carandiru. A outra foi aquela decorrente do fato de a companhia ter integrado o projeto "Artista em Residência" na Oficina Cultural Oswald de Andrade" da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Essa segunda experiência consistiu em que o grupo recebesse estagiários na condição de aprendizes dos ofícios de ator, de dramaturgo e de encenador. Antônio Araújo, por exemplo, teve sete desses estagiários interessados especificamente na aprendizagem sobre direção teatral. Segundo o encenador, foi bastante intensa sua troca de ideias com esse grupo de alunos (ou *oficineiros*, como chamados pelos integrantes da companhia). Em meio a esse intercâmbio do diretor com seus estagiários surgiram muitas das soluções e saídas para problemas e impasses artísticos concretos.

Não houve, então, apenas a coleta de *feedbacks* para que o grupo pudesse ter uma avaliação, antes da estreia, a propósito do modo como o trabalho seria recebido por um público mais amplo posteriormente. As contribuições dos espectadores nos ensaios abertos, dos estagiários da Oficina Cultural Oswald de Andrade e dos detentos do complexo penitenciário do Carandiru foram diretamente operantes em termos de construção literário-verbal do texto, de organização das cenas, de aproveitamento de referências e de narrativas transmutadas em imagens cênicas e poéticas, que se tornaram decisivas na forma final da dramaturgia e do espetáculo, a exemplo de todos os aspectos referentes à experiência prisional em *Apocalipse 1,11*.

A escrita como inscrição

Inscrever diz respeito ao ato de escrever talhando ou gravando (insculpindo) em monumentos, medalhas, lápides tumulares ou em quaisquer outros suportes duros. O dicionário de Aurélio Buarque de Holanda explica que inscrever também pode significar simplesmente traçar ou desenhar: "inscreveu uma série de bonecos no caderno do filho", como conter ainda o valor de perpetuar, eternizar: "A *Divina comédia* inscreveu o nome de Dante na história".

Nas próximas páginas, tratarei de certas figurações da escrita como inscrição no teatro brasileiro contemporâneo. O que me interessa nos exemplos que priorizo a seguir é demonstrar, por meio deles, que o teatro atual revela,

por variados signos autorreflexivos, uma concepção de escrita que não se limita ao caráter de representação fonético-alfabética da fala, nem à função referencial ou designativa da língua. A escrita como inscrição se liberta da ideia de que escrever é apenas registrar palavras ou pensamentos verbalmente ordenados, como rompe também o constrangimento ou a limitação da escrita a uma função comunicacional-significacional. Não é só de palavras que vive a escrita. Ela também envolve o suporte, a tinta, a caligrafia etc. A escrita como inscrição diz respeito também a traços, linhas e pontos. Ela é também desenho e imagem visual. Outro aspecto importante na ideia de escrita como inscrição, para além do produto escritural é a noção de que essa escrita se faz como realização de certos gestos ou atos físicos, não constituindo-se apenas como um resultado ou um objeto, mas como uma ação em processo.

Na peça *Apocalipse 1,11*, as inscrições de palavras e de números têm uma função particular no contexto ficcional em que aparecem. O cartaz na porta da sala em que ocorre um quadro do cabaré anuncia aos espectadores, em seu percurso dentro do edifício em que se representa a peça (falarei, em outro tópico, do seu caráter itinerante), que eles estão, naquele instante, diante de uma casa de diversão, a "Boate New Jerusalém". Também a inscrição numérica (666,111) grafitada, no alto de uma parede, lembra, de modo mais ou menos cifrado, aspectos semânticos e referenciais da peça (dos quais também tratarei em trecho posterior deste trabalho).

Mas, para além do funcionamento como veículo de informações ficcionais e de estímulo a determinadas associações referenciais (mais ou menos dependentes de um aspecto linguístico-designativo, como o que se evidencia no cartaz com os letreiros da boate), essas inscrições podem ser pensadas também em seu caráter de traços tingidos sobre uma dada superfície. É verdade, aliás, que esses traços e seu contexto material, para além do aspecto verbal, são também produtores de sentido. Assim é que o tipo de caligrafia e de suporte, as cores utilizadas e o desgaste do cartaz da Boate New Jerusalém têm algo de *kitsch*, que lembra um gosto popular, e dão uma ideia do cabaré que anunciam como um tipo de ambiente frequentado por uma clientela humilde ou socialmente oprimida. Entretanto, podemos também apreender as inscrições que aparecem em *Apocalipse 1,11* por um viés autorreflexivo. Desse modo, elas figurariam em cena, para dar testemunho de uma concepção de escrita dramatúrgica para a qual não importam apenas os significados dos diálogos ordenados por escrito sobre o papel, mas que se constituem também como inscrições de tipos variados sobre suportes diver-

sos (madeira, parede, tecido, corpo), como preenchimento ou intervenção no espaço e como imagem visual.

Para a realização de *Esperando Godot* (2001), de Samuel Beckett, que José Celso Martinez Corrêa encenou fora de sua companhia, o cenógrafo Gringo Cardia remodelou o Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, sala de formato à italiana agora submetida a uma radical transformação, de maneira que o espaço passasse a lembrar o palco-passarela do Teatro Oficina com suas arquibancadas laterais. Sobre as superfícies das paredes da instalação cênica de Gringo Cardia havia uma série de inscrições à caneta. A cada exibição essas inscrições aumentavam, preenchendo uma extensão maior de superfície inscrita. É que os espectadores eram estimulados, ao final do espetáculo, a escrever bilhetes para o apresentador e empresário Sílvio Santos dando sua opinião sobre a pretensão desse último de construir um grande *shopping* cultural nas imediações do Teatro Oficina no bairro do Bexiga, em São Paulo. Se esse projeto fosse realizado, iria ocasionar graves interferências sobre a arquitetura de Lina Bo Bardi e Edson Elito, prejudicando, por exemplo, o funcionamento dos meios de abertura do teatro para o ambiente externo, como é o caso da parede de vidro; da grande árvore que nasce dentro do teatro e cruza uma das paredes, para se desenvolver no exterior; e, ainda, do teto móvel que permite o arejamento do espaço interior, assim como a visão do céu.

Os atores de *Esperando Godot*, ao voltarem para os agradecimentos finais, explicavam a luta política e jurídica do Teatro Oficina frente às pretensões de Sílvio Santos. Mostravam que a construção de um *shopping* ao lado do teatro seria uma agressão a toda uma concepção de arquitetura e de urbanismo, concepção essa que está plasmada na estrutura do edifício, que demanda, por sua vez, certo grau de arejamento na relação com seu entorno.

Os bilhetes escritos nas paredes da instalação cenográfica de Gringo Cardia não tinham uma função de veiculação de informações narrativo-ficcionais no interior da peça, como era o caso das inscrições de *Apocalipse 1,11*. Porém, aqueles bilhetes estavam carregados de uma função referencial de remessa a um contexto externo específico. Eram mensagens de apoio ao projeto cultural de José Celso Martinez Corrêa e do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Registravam posicionamentos dos signatários frente a um determinado conflito de interesses. Desse modo, o que se realizava era a performatização, a transformação de um aspecto da própria vida em elemento de atuação artística interativa, que incluía a realização de um gesto por parte do receptor.

A exposição, ao fim da peça, da questão política e judicial envolvendo uma disputa de visões, o convite aos espectadores para que escrevessem bilhetes dirigidos ao empresário Sílvio Santos e a ação desses espectadores de inscreverem palavras destinadas ao apresentador constituíam uma performance independente da peça, de sua estrutura literária e formal, da ficção de seus personagens. Digo que se tratava de uma performance e não de algo próximo a um entreato dramático, porque envolvia uma relação direta e não ficcionalizada com a vida, porque só se sustentava por meio da efetivação de certos gestos físicos e porque dependia da interação entre atuadores e receptores não mediada pela ficção de personagens. Mas é um dado significativo, entretanto, o fato de que essa performance coletiva final ocorresse dentro da instalação cenográfica. Assim, a peça, sua encenação e a performance final dos bilhetes se interconjugavam por meio da instalação que continha todas elas.

É preciso destacar, ainda, que as inscrições produzidas ao longo da temporada iam se acumulando e se integravam, assim, ao espaço cênico da peça de Beckett. Os espectadores que assistiam podiam perceber, sentados nos bancos das arquibancadas, aquelas inscrições nas paredes de madeira, sem ter, entretanto, condições de identificar o teor das mesmas. Elas eram apreendidas à distância como imagem visual de uma superfície preenchida irregularmente por inscrições de pequenos textos e de desenhos diversos e não no caráter fonético, linguístico e significacional das palavras escritas. A espessura dos traços caligráficos e o tipo de instrumento usado para escrever (canetas, lápis) tornavam essas inscrições incomparáveis com aquelas que figuraram em *Apocalipse 1,11*, em termos de dimensão dos caracteres e de facilitação de sua visibilidade. Mas, em ambos os casos, as inscrições podem ser entendidas em associação autorreflexiva com a concepção da criação dramatúrgica como uma escrita visual, espacial e performática.

Há um quadro em *Cacilda!* que mostra a protagonista escrevendo com giz no chão o relato de algumas de suas experiências de infância, como ter sido obrigada a roubar legumes e verduras na horta de vizinhos, para escapar da fome; ter contraído tétano quando machucou o pé etc. Se, nesse caso, o espectador tanto vê o ato da inscrição dos caracteres quanto pode ler as palavras escritas em branco sobre a superfície do chão, há, na peça, cenas contendo inscrições nas quais o ato ou gesto de produção das mesmas não se exibe, mas apenas são mostrados os caracteres já inscritos. Esse é o caso dos momentos em que se utilizam placas com inscrições de títulos de peças. Essas placas aparecem no início do espetáculo fincadas na terra de um cantei-

ro, como se fossem lápides tumulares, passando as inscrições a ter, em cena, uma função de epitáfios (inscrições associadas à morte, mas também ao desejo de perpetuação, de imortalidade). Em outros momentos, essas placas-epitáfios (que também indicializam a relativa imortalidade das obras dramáticas a que se referem) são manuseadas pelos atores, ora representando cópias datilografadas de peças a serem distribuídas aos integrantes da companhia teatral de Cacilda Becker, ora sendo colocadas pela protagonista em uma mala, no lugar de roupas, como ocorre no instante em que a personagem se prepara para partir em viagem no final do primeiro ato.

No espetáculo *Os sertões – a terra*, vemos, em vários momentos, Euclides da Cunha fazer anotações em um caderno. Na parte inicial do texto, que é dividido em cinco planos ou quadros antecedidos pelo prólogo (plano 0), há uma rubrica que determina que "Euclides tira uma pena de um tinteiro e escreve". Nesse momento, o personagem que representa o próprio autor da obra teatralizada ainda é visto em sua casa. O espectador acompanha, então, a representação de aspectos esparsos de fatos biográficos que antecedem a empreitada da produção do livro. No plano 04, "O sertão – prelúdio da seca e da guerra", vemos o personagem-autor passeando em Canudos. Ele tem uma pasta, da qual retira, em certo instante, instrumentos de medição da temperatura e da umidade do ar, de acordo com o que prescreve a rubrica. Algumas linhas depois, lê-se o seguinte trecho:

> Euclides da Cunha
>
> (...) (Deposita os instrumentos na parte de fora da bolsa e anota com um lápis de engenheiro, na Caderneta de Campo)
> "Atravesso o Sertão
> no Prelúdio deste estio ardente e,
> vendo-o agora,
> apenas nessa quadra,
> vejo sob o pior aspecto.
> O que escrevo tem o traço defeituoso dessa impressão isolada,
> Desfavorecida por um meio contraposto à serenidade do pensamento,
> Tolhido pelas emoções da guerra.
> (toca nos instrumentos de medição do clima)
> Além disto,
> Dados de um termômetro único
> E de um aneroide suspeito,
> Misérrimo arsenal científico com que lidamos."

Para descrever o ambiente é preciso uma série de instrumentos como os de medição (termômetro, aneroide), os de desenho (como o lápis de engenheiro), além do papel, ou seja, a caderneta que reúne possíveis informações verbais, dados numéricos, esquemas, esboços etc. A caderneta não fornece apenas o suporte para certas inscrições. Ela é um meio fundamental do armazenamento de notas para a redação futura do livro sobre os sertões. Mas observe-se que a inscrição, no caso, não é apenas um resultado (registros escritos), como não é também um gesto isolado de escrever letras e números ou de desenhar traços. Ela pressupõe uma série de elementos: materiais específicos, instrumentos adequados aos fins almejados e métodos determinados para a consecução da observação que se quer científica (ainda que o arsenal de que se dispõe seja miserável) e que seja preciso lutar contra a adversidade do "estio ardente".

A escrita dramatúrgica da teatralização de *Os sertões* pelo Oficina também pressupõe métodos construídos especificamente para a realização da empreitada cênico-literária a que se propôs, como, por exemplo, certos modos de medição e de registro não da umidade e da temperatura do ar, mas da pulsação e dos movimentos coletivos, das ressonâncias nas leituras e nas espacializações do texto vocalizado pelo elenco no processo de ensaios. Da mesma maneira que Euclides da Cunha não pôde escrever *Os sertões* inteiramente de um gabinete ou escritório, a escrita dramatúrgica de *Os sertões – a terra*, do Teatro Oficina, precisou se inscrever no espaço, no contato direto com ele, com as informações dele obtidas ou dele auferidas. Um instrumento importante foi a inscrição de notas. Tommy Pietra, assessor dramaturgista do dramaturgo-encenador José Celso Martinez Corrêa, registrava minuciosamente por escrito uma série de informações dramatúrgico-literárias produzidas (as ações improvisadas, as soluções cênicas e verbais que os exercícios de ator apontavam etc.).

A exemplo do que se encena no trecho da peça citado acima a propósito do trabalho de Euclides da Cunha, a escrita dramatúrgica também contou com seus "lápis de engenheiro" e, ainda, com pranchas de papel de desenho. De fato, o ato de desenhar foi um procedimento importante para se dominar os conteúdos e a estrutura da obra em um momento inicial do processo de trabalho, momento em que uma pequena equipe de dramaturgia realizou os estudos prévios do livro de Euclides da Cunha, segundo Tommy Pietra. Após ter estudado a estrutura discursiva e o eixo referencial do livro, foi necessário "tê-lo

todo desenhado em uns dez blocos gigantes de papel",[38] antes das leituras com os atores, dos levantamentos de ações e das improvisações nelas baseadas. Muitas soluções cênicas e dramatúrgicas começaram a vir à luz nesses desenhos e esquematizações gráficas de trechos e aspectos do livro de Euclides da Cunha.

A pintura de um retrato percebida como a inscrição de uma assinatura, como a realização de um ato e como registro do mesmo, aparece no quadro intitulado "Atelier Tropicalium", da peça *Cacilda!*. Vemos, nesse momento do espetáculo, o personagem Flávio de Carvalho (representado por José Celso) tingindo, com os dedos manchados de pigmentos coloridos, um vidro transparente colocado em um cavalete como uma tela de pintura. O pintor fala do modelo retratado (a atriz Cacilda Becker), de cores e de linhas, além de forças, de energias e de antenas, para se referir à inscrição que pretende realizar.

Flávio de Carvalho

Eu vou fazer seu retrato com essa caneta-tinteiro,
Assino assim nosso noivado.
Vou encontrar a tua expressão fundamental.
O retrato de mulher tem desejos desconhecidos dela mesma.
Desejos coloridos com violência.
Começo por suas mãos.
Penetro por elas a psique do modelo.
O Corpo Erótico
Com sua força visceral,
Pelas linhas
Das tuas veias saltadas,
Fios que me conduzem aos teus circuitos elétricos,
Todos acesos
Em faíscas com a geladeira do quarto, o rádio,
Pilha Elétrica
Feixe de nervos,
Antenas de religação. (...)

Os dedos-pincéis são também canetas-tinteiro, conforme a réplica do personagem, e as inscrições que eles realizam não têm simples valor de lo-

[38] Essas palavras de Tommy Pietra foram utilizadas por ele em resposta à entrevista que lhe fiz por e-mail. Minhas questões foram-lhe enviadas em 31/3/2003 e suas respostas me foram remetidas, também por e-mail, em 4/4/2003. A entrevista girou em torno do trabalho dramatúrgico e de sua relação com a imagem técnica no Teatro Oficina. Houve, depois, a necessidade de complementação telefônica da entrevista inicial. Agradeço a Tommy a disponibilidade de atender gentilmente às minhas solicitações.

cuções linguísticas (i.e., teor informativo ou designativo de ideias ou realidades). São ações performativas, com força ilocucionária, ou seja, com capacidade de realização de atos para além da linguagem verbal: "assino assim nosso noivado". A inscrição realizada com os dedos-canetas estabelece o noivado, faz com que ele exista. A cena reflete, para além da situação ficcional em que aparece, a concepção de que a escrita dramatúrgica como inscrição é também interação humana direta e criação de realidades, de compromissos, de agenciamentos externos ao puro campo verbal.

O desenho resultante da inscrição de traços e linhas aparece em outro momento em *Cacilda!*. Trata-se da cena em que a menina Cacilda Becker desenha no chão os quadrados usados no jogo de amarelinha, para logo depois iniciar a sessão de saltos em meio a divertidas gargalhadas com suas irmãs. Nesse caso, o giz como pigmento e o chão como suporte servem à inscrição de um esquema gráfico, que estabelece as regras de um jogo infantil, diferentemente do outro exemplo de inscrição no chão por meio da utilização do giz, exemplo em que o que se inscrevia eram palavras rememorativas do passado e não marcas gráficas para orientarem certos movimentos do corpo.

Em *Cartas portuguesas*, de Bia Lessa, a produção de inscrições também é destacada em algumas cenas. Um dos momentos em que ela se realiza sobre o palco é a cena em que Luciana Braga talha sobre o casco de uma árvore, com instrumento pontiagudo, sinais ou registros, cujo teor e cuja forma gráfica não chegam a se tornar visíveis e, portanto, decodificáveis para o espectador. Ele percebe o gesto ou a ação de talhar como signo em si mais do que tem acesso ao suposto signo talhado ou inscrito. Ele apreende no próprio gesto a inscrição efêmera da dor da personagem.

Outro momento bastante forte como figuração do ato de inscrever sinais, em *Cartas portuguesas*, agora se tratando de um símbolo icônico visível e decodificável pelos espectadores, envolve também a atriz Luciana Braga. Trata-se do momento em que a intérprete se desnuda e começa a pegar uma terra lamacenta e aplicá-la no próprio corpo, riscando, depois, uma cruz com o dedo indicador sobre o abdômen. Se, por um lado, o inscrito é, agora, visível e apreensível, por outro lado, a personagem, entretanto, não inscreve o ícone a partir de uma intenção comunicacional determinada, uma vez que ela não tem sequer interlocutores nesse instante, considerando que a sua colega de elenco, Carla Camuratti, não interpreta outro personagem, mas um duplo do mesmo que é incorporado por Luciana.

Ao jogar a lama sobre o corpo, Luciana não parece iniciar uma ação com objetivo determinado, qual seja o de desenhar a cruz. Ela age como que levada por impulsos que despertam outros e outros, mas que, antes de se materializarem, não pareciam estar sendo previstos. Há, ao contrário, quase um automatismo, uma atitude delirante ou sonambúlica e não uma ação consciente com propósitos definidos. Mas, ainda assim, podemos dizer, quanto ao resultado do que se processa, que o que se vê é uma situação em que alguém prepara um suporte para receber uma incisão ou inscrição, como a madeira dos gravuristas. Sendo que nas várias modalidades de gravura, o artista primeiro desenha o traçado e depois banha a madeira (matriz) com a tintura que lhe permitirá realizar as impressões desejadas.

No caso do uso de canetas-tinteiro, trata-se de tingir a superfície da página por meio do instrumento que fora antes carregado de tinta. No contexto de práticas de escrita como a dos monges copistas medievais, que se responsabilizavam por tarefas artesanais complexas (que iam desde o tratamento do papel até o preparo da tinta e dos instrumentos de escrita) – trata-se também de tingir a superfície que, finalmente, receberá o pigmento. Paul Zumthor, abordando a escrita no âmbito eminentemente oral da cultura medieval, escreve um parágrafo, que transcrevo aqui, pela importância da síntese que ele traz a propósito da dimensão material da escrita como inscrição naquele contexto e do trabalho físico demandado para a produção de transcrições ou cópias, i.e., inscrições extensivas, dos textos.

> Apesar dos aperfeiçoamentos que lhe foram trazidos no curso do tempo, a técnica da escritura é difícil de dominar e exige rara competência. Suas diversas fases são assumidas pelo mesmo homem: composição da tinta, dimensão do cálamo ou da pena e, às vezes, preparação do suporte antes de traçar os caracteres. O material dá trabalho, ou por sua fragilidade (como a pena) ou porque exige um longo tratamento prévio (como o pergaminho). Dois sistemas gráficos se combinam, um herdado de Roma (o alfabeto e certos procedimentos abreviativos), o outro devido a inovações frequentemente próprias a esta ou àquela oficina: abreviações por elevação ou rebaixamento de sílabas; introdução de signos estenográficos e de símbolos – sistema fadado a ter grande desenvolvimento entre os séculos XIII e XV, em consequência mesmo do crescimento do número de escritos. Escrever é um ofício árduo, cansativo, cujo exercício constitui um artesanato organizado: dos mosteiros carolíngios aos "livreiros" urbanos do século XIV, o caminho foi longo, mas sem viradas bruscas. (Zumthor, 1993: 99-100).

Na cena de Luciana Braga, não temos a caneta-tinteiro e nem outro instrumento que se carrega de pigmento, como também não se cava com o estilete

ou a goiva dos gravuristas o traço, para depois se jogar a tinta nas várias etapas anteriores à impressão da imagem no papel. Agora, o corpo recebe a tinta, para que a raspagem da mesma operada pelo dedo da intérprete sobre seu próprio abdômen faça aparecer a inscrição, por meio da qual a jovem religiosa associa (para si mesma e em si mesma) o sofrimento amoroso às torturas impostas a Jesus. Trata-se de uma escrita sobre corpo-suporte, de inscrição que se faz no negativo (pela raspagem do pigmento), ao contrário da que se observa no filme *O livro de cabeceira*, de Peter Greenaway, em que o desenho caligráfico sobre a pele faz-se em positivo, i.e., com a aplicação de pigmentos sobre a superfície.

Partido (1998), produção do Grupo Galpão, sediado em Belo Horizonte, teve direção de Cacá Carvalho. A dramaturgia de Cacá Brandão se realizou como uma adaptação livre da obra *O visconde partido ao meio*, de Ítalo Calvino. Márcio Medina, que assinou a cenografia e os figurinos do espetáculo, concebeu uma utilização cênico-ficcional das tapadeiras e das bambolinas,[39] que se deslocavam no palco em um sistema articulado de movimentos de cima para baixo e de um lado para outro. As tapadeiras e as bambolinas eram revestidas de tecido que representavam páginas de livros com inscrições de palavras e imagens e os deslocamentos das peças interferiam diretamente na ação. Em dado momento, por exemplo, elas eram uma espécie de floresta e seus movimentos é que eram responsáveis pela orientação espacial dos personagens no interior do denso bosque de inscrições em páginas-árvores que as peças móveis descreviam. Em outra cena, o personagem Pedroprego, uma espécie de maquinista de teatro, enuncia a seguinte réplica:

> Posso mudar tudo isto aqui do jeito que eu quiser. Empurrar para lá e para cá. Mover todas ou mover uma só. Essa aqui está emperrando. Posso também levantar e abaixar o tanto que eu quiser. E se o senhor quiser, posso fazê-las passar uma a uma como se fossem as páginas de um livro. E deixá-las cair de repente como se fosse um livro que se fechasse ou a morte que chegasse. Aqui tudo se transforma. E ainda tem as bambolinas e gambiarras, os refletores...[40]

---

[39] Tapadeiras, como sabem os praticantes do teatro, são praticáveis verticais feitas de madeira ou de tecido de cor preta, com um *passe-partout* que mantém a peça em pé. As tapadeiras têm uso técnico, servindo para fechar as coxias, que são as áreas de circulação dos atores em torno do palco. As bambolinas são faixas horizontais de tecido negro, cuja função teatral é eminentemente técnica. Elas impedem que os espectadores nos teatros *à italiana* tenham visibilidade do urdimento (parte superior do palco onde ficam as varas de ferro em que se instalam os refletores e as ferragens que servem para subir e descer peças da cenografia).

[40] A citação foi extraída de impressão digitada do texto dramatúrgico não publicado. Agradeço à gentileza de Mona Magalhães e de Rodolfo Vaz o acesso ao texto.

O palco como livro e a escrita como inscrições móveis no espaço são a explicitação de certas estratégias textuais por meio das quais se desenha no espetáculo a atitude que se espera de um receptor ideal. Esse receptor almejado seria aquele que saberia apreender o jogo de deslocamentos de tapadeiras e bambolinas, bem como sua conjugação com os demais instrumentos de produção do fato teatral, na condição de referência a um modo particular de escrita no qual não é só a dimensão linguística que conta, mas também a materialidade de uma inscrição plural que se faz por meio de instrumentos diversos.

A cenografia de *O império das meias-verdades* (1993), de Gerald Thomas, era assinada pelo próprio dramaturgo-diretor e se estruturava por grandes tapadeiras móveis, que em vários momentos se deslocavam desde as coxias laterais em direção ao centro do palco, remodelando-o, redefinindo suas linhas e dimensões. Essas redefinições espaciais do palco se davam no interior de equações diversas de acordo com quais tapadeiras (as que se localizavam mais à frente ou aquelas dispostas atrás nas fileiras laterais em que se encontravam) é que se deslocavam nesse ou naquele instante ou, ainda, de acordo com o ponto no espaço em que elas paralisavam seu deslocamento (mais ao centro, à direita ou à esquerda). Essas tapadeiras móveis não tinham inscrições em suas superfícies e não mimetizavam páginas de livro. Mas as peças móveis e as cenas que elas descortinavam ao se deslocarem foram apreendidas, por alguns comentadores, em conexão com suportes de diferentes tipos de inscrição. Sílvia Fernandes viu aquelas tapadeiras como "páginas viradas de um livro, levando e trazendo imagens e personagens" (Fernandes, 1996: 45). Já Alberto Guzik descreveu o cenário de O *Império das meias-verdades* como uma sala de jantar (é o que se via em cena nos primeiros 10 ou 15 minutos de espetáculo), "que se abre para um espaço mutável, onde painéis corrediços desvendam cenas de arquetípica violência, como páginas de histórias em quadrinhos" (in Fernandes e Guinsburg, 1996: 207).

As cortinas de filó que fechavam o palco ou o dividiam em várias faixas de atuação do proscênio até o fundo, como se via em *Eletra com Creta* (espetáculo de Gerald Thomas produzido na década de 1980, com cenário de Daniela Thomas), podem também ser percebidas como menções a páginas (ou telas) nas quais não se estampam palavras (como era o caso da peça do Grupo Galpão), mas imagens em movimento como em holografias gigantes e animadas. Imagens essas que, também, constituem, entretanto, uma escrita, i.e., uma série de inscrições a serem lidas, ainda que os textos oferecidos não se configurem como representação gráfica de fonemas, mas como escri-

ta quase ideogramática (de caráter analítico, não alfabético, constituída por sinais de notação gráfico-visual mais ou menos abstrata) ou hieroglífica (organizada por sinais ideogramáticos figurativos). A superfície da tela de filó pode ser associada, de fato, à superfície da folha ou de qualquer outro suporte que o escritor preenche com palavras, suporte sobre o qual o operador de escritas não fonológicas apõe sinais gráficos não alfabéticos, ou em que o desenhista (como é o caso do próprio Gerald, que atuou ao longo de muitos anos como ilustrador de jornal) inscreve traços.

Na encenação de *As três irmãs*, de Tchekhov, realizada por Bia Lessa, os espectadores se deparavam com um tipo de inscrição distinta dos exemplos já mencionados. Em vários momentos do espetáculo eram projetadas frases das réplicas dos personagens sobre a superfície de uma tela branca, localizada em um canto do proscênio. Agora, a escrita como inscrição não se fazia nem em negativo sobre uma superfície positiva (como no caso do sinal da cruz desenhado com o dedo por Luciana Braga sobre seu abdômen manchado de lama) e nem em positivo sobre um suporte neutro, mas em projeção de luz. Não se fazia por entalhamento e nem por tingimento de um suporte dado, mas se constituía como uma espécie de inscrição projetiva.

Nos espetáculos recentes de José Celso e do Teatro Oficina, juntam-se às várias cenas de inscrição material de traços ou de caracteres sobre suportes diversos (o chão, o vidro representando uma tela de pintura etc.), quadros em que palavras são projetadas. Em *Cacilda!*, a palavra "ethernidade" (com a letra "h" mesmo) e a razão social "Standard Oil" eram projetadas de maneira móvel pelo espaço. Em *Os sertões – a terra*, havia a projeção de textos circulando pelo chão e pelo espaço do teatro. De fato, quase sempre, ao contrário do exemplo da peça de Tchekhov encenada por Bia Lessa, as projeções de palavras e textos em peças recentes de José Celso são prioritariamente móveis e circulam por toda a sala, deparando-se ora com os corpos dos atores, ora com o chão do palco, ora com os corpos dos espectadores, mas não se limitando a nenhum suporte específico e fixo.

A inscrição material (não projetiva) de palavras em cena, com uma função visual e semanticamente contundente, apareceu de modo exemplar no quadro final da representação de *Casa de bonecas*, de Ibsen, sob a direção de Bia Lessa (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002). Após a crise que desmascara a ausência de autenticidade na vida do casal formado pelo advogado Helmer e por sua esposa Nora – crise que leva, no texto de Ibsen, à decisão de Nora de se afastar do marido e dos filhos – vemos, já bem

no final da montagem concebida por Bia Lessa, a personagem feminina chegando sozinha em uma espécie de quarto de hotel barato. Sua pequena mala é colocada sobre a cama de solteiro, do lado da qual há um urinol branco de alumínio laqueado e uma pequena mesa de cabeceira. A mala está amarrada com uma corda. Ao fundo lemos uma inscrição em cor clara feita na parede negra do palco: "casa de boneca".

Após algum tempo, Nora irá abrir sua mala, começando a desfazer lentamente o laço da corda que fora usada para mantê-la fechada. Logo que a atriz desata o nó e começa a recolher a corda, percebemos que essa corda se liga à inscrição feita sobre a parede de fundo. É com a continuidade da mesma corda levemente colada à parede que as palavras foram desenhadas. A atriz vai enovelando a corda em sua mão, como se visasse, em seu cansaço, a abrir a mala. Com isso, entretanto, ela revela a magia do segredo cênico. A corda da mala é a matéria da escritura sobre a parede às suas costas. Desatar o nó e ir recolhendo a corda significará desfazer a escrita, que os espectadores podem decifrar, mas a personagem não cogita. Primeiro desaparece a palavra *casa* e depois a preposição *de*. Há um breve intervalo na ação física de recolher a corda desempenhada pela atriz. Lemos ainda, solitariamente, a palavra *boneca*. Mas ela também começa a ser desfeita. A corda, finalmente, é um bolo nas mãos da intérprete, que abre sua bolsa e joga o conteúdo dentro dela. O desfazimento da expressão "casa de boneca" tem a ver com a decisão da personagem de dar fim a uma vida anterior de ilusões e de trocar o papel infantilizado que desempenhara até então, na condição de esposa de Helmer, por uma atitude adulta frente à realidade. Entretanto, podemos imaginar que o desfazimento da inscrição tem um valor autorreflexivo que demonstra uma vontade de desconstrução e de refazimento do próprio conceito de escrita no campo da criação teatral contemporânea.

As telas que tornam os corpos e os objetos quase imagens de si mesmos, a importância dada ao desenho da luz, a contribuição decisiva da cenografia em muitos dos espetáculos de Gerald Thomas (seja, por exemplo, naqueles em que ele teve a colaboração de Daniela Thomas, mas também naqueles em que o próprio Gerald concebeu os cenários) revelam um dramaturgo-encenador para quem não se pode, de fato, separar ou distinguir, na escritura teatral, a emergência criativa do aspecto cênico ou imagético-visual em relação à criação dramatúrgico-verbal. A ideia de uma peça pode ser concebida por meio da criação de um desenho, como aquele que teria dado origem a *Deus ex-máquina* (2001), conforme o que revela o dramaturgo-desenhista-encenador no

programa da peça. A importância dos desenhos e das imagens nos cadernos de dramaturgia e de encenação de Gerald é destacada por Sílvia Fernandes no trecho em que a autora se dedica à construção da encenação como *storyboard* no seu livro sobre o trabalho de Thomas (Fernandes, 1996: 160-177).

O escritor Sérgio Santana, responsável pela dramaturgia da encenação de *Orlando*, de Bia Lessa, faz a seguinte observação no programa da peça:

> Desde o início de sua carreira, Bia fugiu da dramaturgia pronta e rubricada, para buscar na literatura não um teatro literário, mas o território não demarcado onde ela podia inscrever suas composições. Cenografia. Espiritual por seus contornos melódicos; exata por sua construção. Poesia, pois.

Trata-se, portanto, no caso da diretora, de uma escritura teatral que se faz como imagem-poesia, como inscrição de traços que esboçam *cenografias* (em um sentido metafórico que dá conta de uma realidade efetiva), muitas vezes a partir de obras literárias não dramáticas e atribuindo um papel decisivo às colaborações de cenógrafos (em sentido literal) e diretores de arte nos espetáculos, a exemplo da importância que tem o trabalho de um Fernando Mello da Costa (cenógrafo da densa floresta de árvores reais que povoou o palco em *Cartas portuguesas* e da chuva de areia em *Orlando*) em boa parte do percurso criativo de Bia Lessa.

A fala como escrita

Antes, chamou minha atenção a escrita enquanto inscrição independente de se tratar de representação fonético-alfabética da língua. O que passa a me interessar neste instante é a ideia da fala apreendida como escrita, em um sentido amplo de cada um dos dois termos. Sentido esse que inclui a ideia da fala como sonoridade vocal e não só como língua articulada, bem como a apreensão da escrita como organização composicional marcada por meio de elementos materiais, independentemente de as marcas serem caracteres alfabéticos grafados sobre folhas de papel. Nesse sentido, os sons vocais podem ser entendidos como marcas de uma escrita por meio da voz e não de um registro gráfico. As marcas vocais têm a particularidade de serem menos fixas que aquelas de caráter gráfico. Elas estão irremediavelmente ligadas a um âmbito contingencial ou efêmero, mas isso não faz com que deixem de ser marcas.

Aliás, é o caso de lembrar aqui que Paul Zumthor, em sua investigação sobre a poesia oral, distingue as noções de *texto* e de *obra* (Zumthor, 1983:

81; 1993: 219-220 e 1994: 219), fazendo a primeira designar a dimensão linguística que integra mas não domina inteiramente o campo maior do que seria a *obra*. Essa última inclui todo um aspecto ligado à vocalidade, ao timbre, aos ritmos, à importância do corpo, do olhar e da gestualidade, bem como à situação de copresença entre executantes (intérpretes) e ouvintes na performance, âmbito em que se realiza materialmente (cenicamente) a poesia oral, âmbito fora do qual não se pode compreender essa última. De fato, para Zumthor, o sentido da poesia oral não se limita ao campo do linguístico nem ao aspecto significacional ou semântico da língua. *Triunfo do fático* (Zumthor, 1983: 160), *pura sonoridade de um dizer anterior à articulação* (Zumthor, 1983: 162), a voz poética se compreende como

> fluidez entre dois não-ditos (a ausência de palavra e a palavra interior), o lugar da voz é o vazio matricial, nos confins do silêncio absoluto e dos ruídos do mundo, onde ela se articula sobre a contingência de nossas vidas. (idem: 162. Trad. minha.)

O fato de a poesia oral não se limitar ao aspecto linguístico-significacional não implica, portanto, que nela não se verifique uma dimensão composicional e um traço do arbitrário (do convencional, do instituído), por meio de uma série de práticas e de recursos mais ou menos institucionalizados, que dizem respeito a aspectos que vão da performance (modalização da voz, domínio do ritmo, observação das reações do ouvinte etc.) a determinadas imposições tradicionais de caráter sociológico-antropológico, que delimitam gêneros ou modalidades (cantos militares, cantos femininos, cantos maternos, cantos infantis, poesia heróica, cantigas de amor etc.), bem como as circunstâncias de sua realização performática (Zumthor, 1983 e 1993).

Minha discussão não diz respeito à literatura oral e ao papel que nela ganha a recitação e a performance em que os textos se apresentam, circulando e sofrendo diversos tipos de variações conforme os contextos sociais, as demandas e circunstâncias dos receptores e os gostos ou habilidades dos *performers* que os exibem. Mas a ênfase sobre a voz coincide com o que me chama a atenção nesse momento do meu trabalho. Vejamos, então, como a fala como escrita aparece no contexto teatral investigado. Um primeiro exemplo pode ser encontrado no espetáculo *A bao a qu – um lance de dados*, de Enrique Diaz e de sua Companhia dos Atores. Um aspecto significativo na composição do espetáculo, para a reflexão da fala como escrita, era o fato de os personagens se dirigirem uns aos outros falando línguas inexistentes, que

lembravam sucessivamente, nos vários quadros, as sonoridades do francês, do inglês, do alemão, do italiano ou do russo.[41] O que se via nessas cenas de falsas línguas estrangeiras era apenas um certo maneirismo comportamental dos homens e mulheres de determinadas culturas ou nações, bem como se ouviam as sonoridades marcantes e as inflexões supostamente características de certos idiomas conforme apareciam nesses diálogos (aliás, bastante virtuosísticos, no melhor sentido, em termos de técnica de ator).

As falsas línguas faladas pelos personagens chamam a atenção para o aspecto escritural ou composicional da própria fala, em seu traço material ou significante de sequência de módulos vocais. De fato, ao desaparecer a ordem dos significados, enfatiza-se a dimensão sonora ou fonológica do significante. Não estamos ante significantes efetivos, uma vez que, como uma das faces do signo linguístico, o significante associa-se à outra face, que é a do significado. O falso significante, como um desenho abstrato, chama a atenção para o próprio traçado do som, uma vez que a figuração semântico-referencial desaparece. O jogo da falsa língua nos lembra, entretanto, que a fala efetiva, enquanto organização de sons e de inflexões, pode ser considerada uma espécie de escrita não por meio de inscrições gráficas, mas pelo recurso do ordenamento de sons diferenciados. De fato, as falas-meros-significantes de *A bao a qu* só podem ser construídas ou compostas, enquanto escritura (em um sentido amplo do termo) como testagem das cadeias fonológicas. Entendemos que é isso que realiza o autor-narrador ao fundo, por meio de seus personagens. É, enfim, sobre o traçado vocal – como som mais do que como signo, como traço mais do que como figura – que se lança a luz dos refletores em *A bao a qu*. O que se produz em *A bao a qu* é uma representação da fala como uma espécie de escrita, sendo essa última tomada como composição de marcas que podem ser de diferentes tipos.

Lembre-se que, para Jacques Derrida, a noção de *rastro instituído* é um recurso importante na definição de um sentido amplo de escrita (traduzido frequentemente no Brasil como escritura). Sentido amplo esse que desenha

[41] Uma língua falsa, que reproduza mimeticamente um tipo de sonoridade e de inflexão que lembram algum idioma determinado, é designada frequentemente no mundo dos praticantes do teatro pelo termo *gramelô* e serve a um tipo de exercício ou de jogo cênico a que se recorre amplamente em salas de aula e de ensaios, levando os intérpretes a se comunicarem, sem que o espectador possa apreender qualquer dimensão locucionária da suposta linguagem utilizada por eles. Algumas vezes, ultrapassando a sala de ensaio, o jogo do *gramelô* aparece também em espetáculos. No caso de *A bao a qu*, tal jogo foi explorado ao extremo.

um espectro de possibilidades que extrapolam o significado específico da escrita como o registro fonético-alfabético da fala. Para Derrida, tanto a escrita (em uma acepção restrita) quanto a fala podem ser entendidas como espécies diferentes de escrita em um sentido amplo. Penso que o conceito de rastro instituído, que é uma das categorias com que Derrida define a escrita em sua acepção mais geral, pode ser compreendido por meio de certas imagens articuladas entre si. Refiro-me à noção de marcas materiais ou físicas (gráficas, visuais ou sonoras), de ordenação ou composição dessas marcas e de não naturalidade (i.e., de arbitrariedade, de artificialidade, de institucionalidade) das mesmas e das composições ou ordenamentos em que aparecem (Derrida, 1995, 1999 e 2001).

Mas voltemos a *A bao a qu*. Há uma cena – próxima ao final da peça – em que vemos o autor-narrador, que figura no espetáculo, colocado frente a frente com um de seus personagens, buscando levá-lo a compreender e a utilizar a linguagem articulada em sua função referencial. A cena lembra também uma aula de língua estrangeira em que professor e aluno evitam expressar-se no idioma do aprendiz. O mestre repete então a palavra *caixa* ao aluno, enquanto um outro ator próximo a eles tem em mãos uma caixa efetiva, como se ajudasse o primeiro na tarefa de demonstrar o significado (ou referente) do vocábulo. O aluno vai balbuciando sons, buscando imitar o professor, até que, efetivamente, consegue pronunciar a palavra caixa. Já no final do espetáculo surge, então, de fato, a língua e a fala em seu caráter significacional e articulado. Antes disso, tratava-se, ao longo de quase toda a peça, de uma dimensão meramente icônica ou onomatopaica da voz, em detrimento do caráter simbólico-comunicacional do signo linguístico.

Mas, mesmo no caso do vocábulo *caixa* (signo no sentido pleno – com significante e significado), a repetição do vocábulo parece quase reduzi-lo, entretanto, à dimensão significante. Por um lado, a nomeação de *caixa* se associa àquela caixa visível (jogo de tradução entre signo icônico e signo verbal). Por outro, a repetição reiterada esvazia a significação do signo linguístico (tradução deslizante). Desse modo, a lição sempre escapa em uma espécie de linguagem do fracasso e do acaso. Tanto os primeiros balbucios de uma língua anterior ao uso da linguagem madura e plena em sua função representativa – voltada para a designação de referentes determinados – quanto os meios de escapar a ela por procedimentos de repetição, replicação e variação parecem figurar uma concepção de escrita literária ou teatral que não se reduza à dimensão verbal da escritura, como se lembrasse que há som na

voz, *há traçado na escrita*, assim como há luz, movimento, objetos tridimensionais e ruídos na escritura teatral.

Gerald Thomas, explicando certos princípios do seu trabalho, refere-se à importância que dá ao texto do seguinte modo:

> Ele me serve como um elemento tão forte ou tão fraco quanto a luz, quanto a expressão isolada de um ator, quanto uma música etc. Quando o meu texto é concebido ele tem de ser enxergado como um elemento concretista. Uma sílaba dita por alguém passa a ter importância onomatopaica, porque aquele som naquele momento invoca coisas mais interessantes do que uma palavra "aguardada" pela plateia (in Fernandes e Guinsburg, 1996: 30).

No mesmo ensaio, Thomas aborda também a relação do ator com o texto teatral:

> O texto pode ser perigosíssimo para uma cena, da mesma forma que a sobremesa pode ser perigosa para uma criança, se devorada antes da refeição. O que quero dizer é que o ator, geralmente, se prende de uma forma desesperada a uma coisa chamada texto. Isso quer dizer que o ser humano se prende desesperadamente a uma coisa chamada palavra. Por quê? Não sei. Talvez porque seja uma forma mais imediata de identificação das coisas. E isto é um perigo constante para o artista: o de virar um cicerone descritivo de assuntos realistas (in Fernandes e Guinsburg, 1996: 29).

Em outro ensaio, em que contra-argumenta em relação à classificação pela crítica de seu trabalho como um teatro da imagem, Thomas afirma:

> Os senhores brasileiros defensores da pobre palavra não deveriam jamais deixar de defendê-la, pois ela lhes serve inteiramente, já que suas demandas intelectuais são tão pequenas quanto o assunto que querem descrever. Quem vê uma peça de um autor moderno hoje, certamente verá a palavra. Aliás, horas e horas dela. Mas qual palavra? Uma palavra "autopsiada" contexto por contexto, história por história, sílaba por sílaba, forma por forma, até que se chega num inferno semântico onde nada significa nada, como, de fato, nada significa nada (in Fernandes e Guinsburg, 1996: 73).

Nos vários trabalhos de Thomas e de sua Companhia de Ópera Seca produzidos no final dos anos 1990 e início da década seguinte, vemos atores repetindo palavras, como se engasgassem no meio das frases ou como se não chegassem a poder formulá-las por completo na sucessão sintagmática da fala. No início de *Ventriloquist*, ouvíamos um solo de sax composto por Philip Glass para a peça de Thomas. Após esse trecho musical de aproximadamen-

te dois minutos, o ator Bruce Gomlevsky repetia diversas vezes dois sintagmas: "bonita essa música" e "bonita essa música mesmo". Outras vezes, durante o espetáculo, o mesmo ator estranhava a sonoridade de uma palavra ou expressão, como no caso do sintagma "peça pensante" utilizado por outro intérprete. "Engraçado, né, esse negócio de peça pensante, peça pensante, peça pensante...", diz Bruce, e fica repetindo durante um tempo a expressão que lhe chamara a atenção. Situações semelhantes em variações diversas apareciam também em *Tragédia rave* e no espetáculo *Deus ex-máquina e outros heróis na terra impotente de viagra falls* (Rio de Janeiro, 2001).

A ênfase dada às sonoridades não articuladas e às formas fônicas das palavras em espetáculos de Enrique Diaz, mas também de Gerald Thomas, não parece se associar nem ao *nonsense* como afirmação do sentido por via negativa (como ocorria no chamado teatro do absurdo como denúncia da incomunicabilidade humana no contexto político-cultural de meados do século XX), nem a uma leitura substancialista da oralidade vista como originária (ou primária) em relação ao caráter supostamente derivado (ou secundário) da escrita. Tanto em *A bao a qu* e, em menor proporção, em *Cobaias de Satã*, de Enrique Diaz, quanto nos espetáculos de Thomas, acompanhamos a repetição desconstrutora de termos, com o estranhamento dos vocábulos pelo personagem que o pronuncia e, por isso, começa a repeti-lo como que para investigá-lo, associando-o, muitas vezes, a outro idioma, pela possível semelhança sonora. Isso acontecia, por exemplo, em *Deus ex-máquina*, com o verbo *desabotoar*, repetidamente enunciado ao longo da peça em sua forma infinitiva, com uma inflexão que lembrava a língua francesa, forçando os sons "oar" finais. Desconstrói-se, por esse procedimento, a relação significante-significado, ou signo-referente, mesmo quando a repetição vocabular ocorre em situações nas quais parece que se iniciam (mais do que se desfazem) tais relações, numa espécie de momento originário (ritual ou mágico), como na cena com a palavra caixa em *A bao a qu*.

Os vocalizes, os gritos, as risadas, os assovios são elementos fundamentais no espetáculo *O paraíso perdido*, do Teatro da Vertigem. Esses elementos parecem ocupar uma extensão da duração geral do espetáculo equivalente à extensão dos trechos nos quais palavras são enunciadas em um encadeamento que pressupõe uma possível redação prévia por parte do dramaturgo. Os aspectos sonoros e não linguísticos da voz, em *O paraíso perdido*, dão testemunho de uma criação dramatúrgica, para a qual é imprescindível a experiên-

cia de *múltiplas testagens* de cadeias fonéticas, de possibilidades vocais e de arranjos sonoros por meio da fala ou do canto.

Em *Os sertões – a terra*, o Teatro Oficina parece em muitos momentos priorizar o aspecto rítmico, sonoro e vocal do texto de Euclides da Cunha, atenuando, assim, o caráter linguístico-significacional ou referencial, em nome de um modo de produção de sentido que está diretamente ligada à energia da voz (à sua sensualidade e fluidez ou à elocução marcada e sincopada). Esse não seria um traço específico do espetáculo de Zé Celso, mas uma característica do próprio teatro como arte, mesmo nas suas manifestações mais tradicionais. O teatro enquanto performance cênica é, entre outros aspectos, modalização de alturas, ritmos e timbres vocais com os quais se emitem palavras faladas ou cantadas. O que ocorre de particular no caso da teatralização do livro de Euclides da Cunha é que, como o próprio texto é carregado de expressões técnicas de significação quase cifrada ou pelo menos muito pouco usual, houve, em várias cenas, a opção de transferir a responsabilidade de produção de sentido do aspecto linguístico-significacional das palavras para o âmbito do significante e de sua manipulação, no interior dos variados arranjos vocais dos coros. Trata-se, em parte, da exploração daquela dimensão onomatopaica da língua ambicionada também por Gerald Thomas, conforme citação anteriormente transcrita, mas de importância considerável, de um modo bastante amplo, nas experiências teatrais contemporâneas produzidas como escrituras cênico-dramatúrgicas conjugadas.

As intervenções do acaso

Quase todos os tópicos ou subcapítulos em que se divide este capítulo poderiam ser discutidos pela perspectiva de sua relação com o acaso. A escrita com o corpo é uma estratégia de produção e de apropriação de dados aleatórios, não previstos ou não encadeados previamente. Atores que lançam mão da improvisação, como um método criativo e como uma técnica teatral, desenvolvem fundamentalmente uma capacidade de responder a gestos, ações e intenções inesperadas dos companheiros em cena. Não que as improvisações não admitam certos elementos de articulação prévia: dados gerais de uma trama, um tema, uma imagem inspiradora e até pontos específicos de um percurso (como, por exemplo, o modo pelo qual começa ou termina a cena a ser improvisada). Mas, enquanto técnica de trabalho de ator,

a improvisação é fundamentalmente um método de desenvolvimento da habilidade de interagir com dados ocorrenciais aleatórios, de desenvolver um senso de ritmo na espreita, na apropriação e na exploração desses dados, que podem ser provenientes da ação dos companheiros em cena, do ambiente (uma luz que se acende ou se apaga, um ruído inesperado etc.) ou da memória e das sensações individuais (um fragmento de lembrança, uma momentânea sensação térmica de calor ou de frio, um bem-estar físico ou o mal-estar decorrente de um estado qualquer de debilidade física do ator etc.).

Os esboços de trama e de personagem surgidos do trabalho corporal do ator podem em um momento posterior ser submetidos a uma operação de eliminação dos aspectos aleatórios, das possíveis redundâncias e repetições, das lacunas de informação e da descontinuidade temporal. Mas as cenas emergidas das improvisações podem também não perder as marcas de intervenção do acaso e de uma criação que se faz como aceitação do imprevisto, como interação com o aleatório. Nesse caso, são mantidos, no trabalho final, os aspectos que denotam supostas imperfeições (da perspectiva de uma composição ordenadora e causal) ligadas ao método improvisacional: a inexistência de uma esquematização lógica prévia à criação, a ausência de um arcabouço anterior rigoroso construído para servir de baliza e de orientação do ato criador, impedindo que esse ato se precipite rumo a um campo de incertezas ou obscuridades discursivas, que se desborde a todo instante para além dos limites que configurem uma forma determinada e inteligível. Esse campo de incertezas se produziria, entre outras razões, pela associação mais ou menos inconsciente e não controlada de elementos heterogêneos ou díspares, pela inclusão não justificada de referências estranhas ao contexto, pela multiplicidade de direções temporais não explicadas racionalmente e não submetidas a uma linearização do tempo, i.e, ao preenchimento dos elos de encadeamento lógico entre gestos, entre atitudes e entre ações.

As práticas cênicas fundadas em uma intensa participação do espectador, em um desejo de absorção de aspectos associados à composição da plateia a cada dia (um público de artistas, de estudantes, de trabalhadores ligados a determinado sindicato), em uma capacidade de inserção de referências a questões da atualidade e de fatos jornalísticos também dão testemunho de uma concepção de escrita dramatúrgica aberta às intervenções não controladas do acaso. Todos esses aspectos dizem respeito ao diálogo com o estado de ânimo dos espectadores, com sua maior ou menor disponibilidade para aquilo que o espetáculo (em fase de construção ou já se exibindo em tempo-

rada regular) tem a lhes propor. As reações do espectador podem ser mais ou menos aproveitadas, estimuladas, desejadas tanto na fase de elaboração dos trabalhos quanto na de sua veiculação. Como vimos ao falarmos da circulação de cartas como estratégia de escrita teatral, as companhias buscam muitas vezes (em ensaios abertos, *workshops* oferecidos ao público e leituras dramáticas) determinados *feedbacks* a respeito de peças que ainda estejam em processo de desenvolvimento. As contribuições e *feedbacks* obtidos (principalmente os que emergem de *workshops* livres) se constituem, muitas vezes, como elementos inteiramente casuais, porque não previstos nas reflexões anteriores do grupo e porque difíceis de serem reduzidos a uma linha única de encadeamento causal, a uma operação de justificação lógico-discursiva unilateral. A multiplicidade das fontes, bem como dos modos de emergência de ideias, de cenas e de personagens leva a configurações multilaterais em que se manifesta uma importância significativa da relação da escrita teatral com o acaso. O aproveitamento de elementos casuais na estrutura dramatúrgica e no espetáculo final ratificam a concepção se não de uma escrita do aleatório, pelo menos de uma escrita que tangencie o aleatório, que se construa por meio da interação deliberada com suas dinâmicas e manifestações.

Muitas vezes, a própria maneira de lidar com referências artísticas e literárias e de as introduzir no texto dramatúrgico e no espetáculo parece passar por procedimentos de captação de *flashes* de memória histórica e cultural não inteiramente organizados e não dispostos em um eixo de encadeamento lógico e linear. A emergência desses *flashes* de memória dos criadores, desses fragmentos despegados de seus acervos culturais, revela um movimento não inteiramente controlado pela consciência composicional dos artistas. Assim, esses aspectos são também um tributo ao aleatório. Eles se manifestam como tal em certos espetáculos – como é o caso de *Drácula e outros vampiros*, de Antunes Filho, mas também nos trabalhos de Gerald Thomas e ainda os do Teatro da Vertigem –, que testemunham seu processo de construção por meio da reunião de elementos heterogêneos de memória cultural associados a um tema dado: o vampirismo no caso de *Drácula*, o ventriloquismo no caso de *Ventriloquist*, de Gerald Thomas, a ideia de um paraíso perdido no primeiro espetáculo realizado pelo Teatro da Vertigem. Aliás, os mesmos espetáculos exemplificam também uma construção por meio dos jogos dos atores com o acaso em exercícios de improvisação.

As sequências puramente corporais e aquelas de exploração da fala em sua dimensão significante, sonora e rítmica são índices desse tipo da intera-

ção com o aleatório. É claro que as intervenções do acaso com as quais se interage são estimuladas, como já deixei claro em tópicos anteriores, por textos literários, imagens pictóricas, material da comunicação de massas etc. É desse armazém (ou dessa biblioteca, conforme o que já falei em outro tópico), que surgem muitas das possibilidades de escrita pela interação com o aleatório. Mas já foram discutidos temas como as improvisações dos atores, o caráter citacional ou intertextual da criação teatral contemporânea, as diferentes formas de contribuição de todos os criadores do espetáculo para o trabalho específico do dramaturgo-encenador ou do dramaturgo-colaborador, as participações eventuais de receptores nos processos criativos. Esses temas não foram, porém, conectados explicitamente com o aspecto da intervenção do acaso na criação teatral. Ainda assim, não é difícil perceber como em todos eles essa injunção pode ser feita. Mas não pretendo retomar os tópicos já abordados. O que está me interessando agora é tanto acompanhar algumas figurações cênicas do acaso e de suas múltiplas intervenções na criação teatral quanto levantar certas hipóteses de entendimento do teatro contemporâneo no que diz respeito à relação com o aleatório na construção das peças, principalmente no campo da produção que se realiza como escritura cênico-dramatúrgica conjugada.

O acaso e suas intervenções não controladas tinham uma importância nuclear na economia do roteiro e da encenação em *A bao a qu*, espetáculo de Enrique Diaz que tematizava o próprio ato de criação e a emergência da linguagem. No início da peça, o público via um homem vestido de terno preto sentado em uma poltrona, tendo a seu lado uma pequena mesa. O conjunto (poltrona com homem sentado e mesinha) ficava sobre um praticável, localizado ao fundo da cena, a uma altura um pouco superior ao chão do palco. Aos poucos era possível identificar essa figura masculina com um narrador, um escritor ou, de modo mais amplo, um artista criador flagrado no esforço de construção de sua obra. Ouvíamos a sonoplastia com a reprodução de ruídos típicos de antigas máquinas manuais de datilografia, aspecto que colaborava com a apreensão do sujeito como um escritor em processo de trabalho e para a percepção das situações da peça como *flashes* das visões interiores do criador.

Era por meio desses *flashes* e dessas visões (personagens e suas ações episódicas) que ele parecia tentar edificar as bases de uma construção discursiva sólida, fracassando, porém, a cada instante, em decorrência das intervenções do acaso que ele não conseguia compreender, que fugiam ao seu controle e que o impediam de finalizar as composições ou as hipóteses de arranjos

que iam sendo experimentadas. O autor-narrador era uma divertida imagem autorreflexiva e autoirônica do próprio Enrique Diaz na condição de encenador e de dramaturgo-roteirista em seu processo de criação por meio da reunião de elementos processuais e aleatórios. Mas ele representava também toda a equipe da Companhia dos Atores em sua improvisações e exercícios corporais por meio dos quais buscavam criar, de modo colaborativo e processual, o espetáculo que era concebido e roteirizado paulatinamente por Enrique Diaz. Para a Companhia dos Atores, falar das intervenções do acaso, de hipóteses variadas de arranjos composicionais, que se deparavam, entretanto, com o perigoso imprevisto, era, de fato, extrapolar o âmbito de um contexto puramente ficcional e comentar de modo derrisório seus próprios caminhos e descaminhos ao longo do percurso criativo. Era um modo de os criadores rirem de si mesmos.

Algumas das intervenções do acaso no quadro da cena eram os lançamentos aéreos ou deslizantes de objetos (tijolos, pneus, peças de roupa etc.), em instantes em que, de modo razoavelmente inteligível, outros objetos do mesmo tipo estavam sendo manipulados pelos personagens em cena (por exemplo, tijolos sendo organizados em uma determinada disposição). Os objetos que voavam ou deslizavam desde os bastidores laterais em direção ao palco não denunciavam quem os lançara, nem por que causa e nem com que objetivos. Eram *interseções* imprevistas – sem quê, nem para quê, sem razão e sem fim, que, entretanto, faziam desabar as construções em processo. Eram, assim, surpresas ou problemas para as ações dos personagens, mas também para as tentativas de ordenamento discursivo que o autor-narrador buscava elaborar por meio de suas criaturas.

O espetáculo faz uma representação da criação em relação direta com aspectos não dominados pela consciência e pelo pensamento lógico-causal, representação essa que teria menos a ver com a imagem de projetos arquitetônicos e de edificações realizadas conforme o que neles se prevê e se aproximaria muito mais de uma concepção da atividade artística e da escrita dramatúrgica como interação produtiva com um determinado ambiente no qual injunções múltiplas e muitas vezes aleatórias interferem. Ao representar desse modo a criação artística, *A bao a qu* parece resumir práticas e concepções mais gerais do teatro contemporâneo. De fato, nos trabalhos das companhias parece haver um interesse bastante grande pela absorção dos elementos do acaso nas criações dramatúrgica e cênica que realizam de modo conjugado, processual e colaborativo.

É preciso, entretanto, relativizar ou complexificar a postulação dé uma escrita do acaso no que diz respeito ao teatro contemporâneo. Em *A bao a qu*, por exemplo, cujo roteiro parece ter absorvido, de fato, inúmeros elementos aleatórios, ao longo de sua elaboração, a composição final é extremamente rigorosa no encaixe e sequenciamento de cenas simultâneas e de elementos díspares ou conflitantes que dialogam entre si em contraposições e paralelismos diversos, cujo efeito cômico exige uma rigorosa orquestração e uma cronometragem altamente precisa, quanto ao instante em que objetos são jogados, ao ponto que devem atingir, à interação com outros objetos arremessados simultaneamente etc. Desse modo, o acaso é mais uma sensação que se produz, um efeito de sentido, um tema que se aborda do que uma realidade unívoca ou unilateral da cena. Por outro lado, na medida em que objetos voam e deslizam de um lado para o outro, o movimento múltiplo que eles desenham reserva uma margem considerável de acasos mais ou menos felizes ou perigosos, como os lances de um jogo, exigindo toda a atenção dos atuadores.

A imbricação de ficção teatral e de realidade dos criadores da mesma (já comentada no tópico da circulação de cartas), bem como a atenuação dos limites entre organização composicional e absorção do imediato e do aleatório, beirando, para alguns, uma atitude pouco cuidadosa em termos de criação cênica e, principalmente, dramatúrgica, valeu a Gerald Thomas duras críticas quanto ao espetáculo *Tragédia rave*. Macksen Luiz, em comentário mais favorável ao espetáculo do que os dos demais críticos, afirma:

> *Coro e camarim*,[42] a exemplo de *Ventriloquist*, é uma peça de urgência, muito menos pelos prazos de encenação a cumprir – este é apenas um jogo de cena do autor – do que uma forma de dramaturgia imediatista, momentânea e passageira. A exemplo do Asdrúbal, Gerald Thomas escreve uma dramaturgia cênica, quase descartável, em que formalmente tudo parece aleatório, como aleatória é a atitude dos personagens. Mas há um rigor construtivo no improviso e até nos excessos e na aparente falta de acabamento do texto e do espetáculo. Para além das provocações e das queixas de um adolescente tardio, existe em *Coro e camarim* indiscutível tom confessional de um criador em estado de dúvida. Confessar o medo e transformá-lo em esperança, apontar a ausência de culpa para justificar todas as barbáries, remexer na precariedade do tem-

[42] Lembre-se que o comentário dizia respeito à apresentação de Curitiba, em que o espetáculo teve esse nome, tendo ficado a expressão "uma tragédia rave" como subtítulo. Só quando estreou no Rio, logo depois do Festival, é que a peça foi chamada simplesmente *Tragédia rave*.

po e na transitoriedade do desejo de eternidade não parecem viagem de mão única de um artista em torno de seu umbigo.[43]

Por ocasião da estreia de *Ventriloquist* no Espaço Cultural Sérgio Porto, Gerald Thomas explicou em entrevista já mencionada a Daniel Schenker Wajnberg o sentido de produção descartável de que estava dotando seu trabalho, que se poderia entender, de fato, como uma *dramaturgia de urgência*, conforme a expressão de Macksen Luiz.

> Estou interessado no *action writing* – que são textos superpertinentes, porém descartáveis, substituíveis a qualquer hora. É que eu quero transformar a superdefinição do texto teatral em algo com uma variante maior, onde as personagens sejam capazes de inverter suas posturas e filosofias, apesar de ainda estarem sob a regência de uma única situação.[44]

O método de Thomas, ou melhor dizendo, sua estratégia (porque não chega a ser um método no sentido de um sistema de ações interligadas, justificadas, fundamentadas e voltadas para um fim preciso, como se pode falar dos métodos mais fechados, e teorizados, de Stanislavski ou de Brecht, cada um revelando uma concepção de arte e de mundo bem determinada), a estratégia, enfim, de *action-writing* a que Thomas estava recorrendo no final dos anos 1990 e início da década seguinte se aproxima das noções de informalismo artístico, de expressionismo abstrato e de *action-painting*, como se desenvolveram nos Estados Unidos, mas também na Europa, a partir da produção de artistas como Jackson Pollock e Cy Twombly, assim como de críticos como Harold Rosenberg, nos Estados Unidos, e Michel Tapié, na França, estusiásticos defensores dessas vertentes criativas nas artes plásticas dos anos 1950. Essa arte do acaso tendia a valorizar o informal, o espontâneo e o imediato, em detrimento da importância do resultado e da composição como relação intencional entre as partes, inicialmente prevista ou calculada mentalmente, para ser executada materialmente em um segundo momento. Valorizavam-se o ato e o gesto, a experiência, portanto, do próprio corpo como agente ou paciente de alguma ação ou reação física na relação com os materiais com que o artista lidava. Mas poderíamos também relacionar a *action-writing* de Thomas à vertente *pop* da arte norte-americana dos anos 1960 e

[43] Macksen Luiz. *O criador em estado de dúvida – Gerald Thomas polemiza no Festival de Curitiba e pára espetáculo no meio*. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de março de 2000, Caderno B.
[44] In *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2 de março de 2000, caderno Tribuna Bis.

1970, de artistas como Andy Warhol (para citar o nome que é talvez o mais paradigmático do período), por conta de uma atitude dadaísta e *blasé* em relação aos parâmetros estéticos da alta cultura e da história da arte, à noção de cânone e de valor intrínseco, bem como à de função social da obra de arte.

Seria, entretanto, necessário relativizar a conexão de Thomas com esses contextos da arte dos anos 1950 e das décadas de 1960 e 1970, bem como sua valorização do informal e do imediato, da liberdade em relação à noção de composição e à de planejamento. Em primeiro lugar, seria preciso lembrar que, ao lado da *pop art* e do informalismo, o movimento minimalista – que com eles se relacionava em vários pontos (utilização de matérias do âmbito prosaico e cotidiano) – não parecia renunciar em igual medida à noção de composição, dedicando a ela, uma importante reflexão, para propor a substituição da relação sintática (ou da sintaxe causal, centrada etc.) entre as partes, como método composicional, pela ideia de *uma coisa depois da outra*, sem avanço, sem hierarquia e sem sínteses semânticas.[45] As repetições – com variações – de sequências cênicas, tão características dos trabalhos de Thomas, se relacionam também com os métodos composicionais do minimalismo.

Ao se falar em acaso, em informalismo e em valorização do imediato no trabalho de Thomas (seja no período da *action-writing* ou em outros em que ele não se referia a essa expressão), temos, também, que ter em mente a densa formação intelectual do diretor – especialmente no que tange ao domínio da referência artístico-literária do alto modernismo (Beckett, Joyce, Schoenberg e outros) e das vanguardas (Duchamp, John Cage etc.), abundantemente utilizada, de forma paródica e citacional, em seus trabalhos. Por mais que as citações possam ser agenciadas em um jogo entre memória e acaso, o fato é que o acervo intelectual intermediando a criação artística atenua a possibilidade de aproximação entre uma concepção de criação aberta ao aleatório e uma visão da arte como atividade espontânea, pouco mediada intelectualmente. No caso de Thomas, a intensa mediação intelectual atenua a ideia de improvisação ou de espontaneidade absoluta da criação. Finalmente, eu diria que a

[45] Sobre as diferenças entre o minimalismo e a sua contemporânea *pop art* ou o *expressionismo abstrato* anterior, bem como sobre a oposição dos artistas minimalistas norte-americanos às práticas composicionais tradicionais (vistas por eles como europeias e humanistas), pode-se consultar o capítulo "O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura", no livro de Rosalind Krauss sobre a escultura moderna (Krauss, 1998: 291-344). Sobre as artes plásticas americanas e europeias dos anos 1950, 1960 e 1970, pode-se ver também o livro Arte e crítica de arte, de Giulio Argan (1988).

sofisticada elaboração sintática de muitos de seus espetáculos (especialmente em produções dos anos 1980 e início dos 1890, como *Eletra com Creta*, as peças da trilogia Kafka e *The flash and crash days*, mas também em trabalhos posteriores como *Esperando Beckett* e *Deus ex-máquina*) aponta a configuração de cuidadosas sinfonias ou de minuciosos arranjos composicionais de elementos muito numerosos e heterogêneos em cada uma das produções.

A propósito da relação entre aspectos aleatórios e controle composicional no trabalho de Gerald Thomas, teríamos que reconhecer, de fato, que há todo um rigor formal por trás da aparência de acúmulo aleatório de aspectos inteiramente contingenciais. Para Wladimir Krysinski, é preciso aceitar com muita cautela a apreensão do teatro de Thomas como "um discurso cênico onde nenhuma tradição resiste à força e à imprevisibilidade dos lances", onde "o jogo, ou melhor, um panludismo (...) leva consigo as estruturas e as normas" (Krysinski, in Fernandes e Guinsburg, 1996: 272). Para o ensaísta, existe uma verdade apenas parcial nesse entendimento da produção do diretor, cujo trabalho lhe parece ser de "aparência entrópica mas de fato rigorosamente disciplinado" (idem: 274). Krysinski descreve o teatro de Thomas não como puro jogo, mas como um exercício de tensionamento entre a afirmação do acaso e o cálculo "das probabilidades de repetição, de previsão e de extrapolação de certas variáveis inseridas na criação cênica" (idem: 273), acrescentando que "o tratamento aleatório fixa ou mesmo esgota bastante rapidamente seus limites e se deixa submeter a um certo controle" (idem: 275-276).

Penso, entretanto, que a admissão de "um certo controle" não deve implicar necessariamente a negação da interação criativa com aspectos do acaso no teatro de Thomas. Esse acaso – que está representado nas cenas de jogo de baralho e nas de previsão da sorte por meio das cartas, cenas que mencionei no tópico da circulação de cartas – integra, de modos variados, o processo criativo do dramaturgo-encenador. Está presente na prática do *work-in-progress*, por meio da qual os trabalhos são submetidos a um caráter intensamente processual, sofrendo transformações radicais a cada mudança de teatro ou de cidade (como aconteceu na transferência de *Ventriloquist* de São Paulo para o Rio), bem como na *action-writing* e seus textos descartáveis, como descartáveis são também as posturas e filosofias dos personagens nesses textos, conforme as palavras de Thomas em citação que transcrevi anteriormente. Seja como for, tanto uma peça como *Tragédia rave*, e sua tematização autorreflexiva da criação dramatúrgica como improvisada e casual, quanto um espetáculo como *A bao a qu*, em sua proposta de representação autoirônica

da criação em confronto com o acaso, descrevem um aspecto que não se pode desprezar a respeito dos modos de criação cênico-dramatúrgica conjugada nos dias de hoje, aspecto que se relaciona precisamente com as estratégias de captação de elementos produzidos em circunstâncias mais ou menos aleatórias.

Fronteiras e traduções

A tradução é representada no teatro brasileiro contemporâneo de vários modos (cenas efetivamente faladas em línguas estrangeiras, jogos de atores simulando falarem em outros idiomas, tematização da viagem por meio da figuração de personagens andarilhos etc.). As cenas faladas em outras línguas chamam a atenção para certos aspectos: o fato de que o autor ou o ator é estrangeiro, de que a peça foi traduzida para o português ou de que se quer evidenciar que parte dela não o foi por opção dos criadores. Em todas essas possíveis significações autorreflexivas das cenas em língua estrangeira, o tema da tradução está implicado. A não tradução, i.e., a exibição de cenas em outras línguas no interior de um espetáculo falado predominantemente em português e exibido no Brasil, diz respeito ao universo contemporâneo da comunicação interlinguística, das passagens mais ou menos pacíficas e das defrontações claramente agonísticas entre idiomas e culturas na sociedade e na arte de nossos dias. As cenas de língua estrangeira, de fato, associam-se inevitavelmente ao horizonte cultural e histórico no qual as mediações interlinguísticas ou, por outro lado, as resistências a essas mediações, a sua inviabilidade ou inacessibilidade são aspectos fundamentais na vivência pessoal e na constituição da subjetividade e da visão de mundo dos indivíduos.

O universo das questões contemporâneas relacionadas a confrontos linguísticos, no interior de um âmbito mais amplo (cultural, político e econômico), pode ser ilustrado pelas reportagens em que vimos, durante a guerra dos EUA contra o Iraque, soldados americanos dando ordens agressivas em inglês a civis ou militares iraquianos subjugados pelos invasores, sem que os dominados pudessem entender o sentido verbal do que diziam os dominadores. A não tradução evidencia de modo radical, nesse caso, as fronteiras linguísticas como ressonância de várias outras (religiosas, geopolíticas etc.). As frequentes entrevistas com políticos e artistas de outros países apresentadas na TV com tradução simultânea falada ou escrita, a internet e seus *sites* internacionais e plurilinguísticos, os canais de TV a cabo especializados em emissões em lín-

guas determinadas veiculadas em países de idiomas distintos daqueles em que os programas foram produzidos são alguns dos modos por meio dos quais os indivíduos se expõem diariamente à necessidade de transladar discursos e referências de outras línguas e culturas para o seu idioma e universo sociocultural.

De fato, há, nas cenas de línguas estrangeiras, a representação de aspectos como o forte apelo plurilinguístico dos meios de comunicação na sociedade contemporânea; a imposição do inglês como língua universal em decorrência do poder econômico e político dos EUA em nível global; as exclusões, autoexclusões e resistências associadas a questões idiomáticas. Mas, para além dessa conexão referencial, as cenas em língua estrangeira podem ser lidas também em associação autorreflexiva com os modos de criação cênico-dramatúrgica do teatro atual. Realmente, muitas peças encenadas são traduções realizadas simultaneamente com a operação de adaptação das mesmas para as necessidades de um projeto cênico determinado, sob a responsabilidade do dramaturgo-encenador, que pode contar com a contribuição dos atores e de outros colaboradores no estabelecimento das soluções dramatúrgicas do texto da tradução/adaptação. A deliberação dos criadores de procederem a uma adaptação no ato mesmo de traduzir certos textos teatrais diz respeito à necessidade de agenciar uma recontextualização cultural da obra traduzida, criando novas possibilidades de sentido associadas ao horizonte cultural (temporal, espacial, social etc.) em que a peça será realizada.

A ideia de trânsito, de deslocamento, de viagem associa-se à noção de tradução. Nos espetáculos, temos exemplos significativos de figuração de viagens, de deslocamentos, por meios diversos, entre os quais se destaca a organização itinerante de certas peças, que levam os espectadores a se deslocarem em determinado espaço físico. Mas se há peças que criam um jogo itinerante, dispondo as cenas em salas distintas de um mesmo edifício utilizado para a representação, há outras realizações nas quais a localização do discurso traduzido ou adaptado em certo espaço urbano e em certo contexto cultural é uma operação igualmente fundamental para a escrita cênico-dramatúrgica. Essas peças parecem revelar autorreflexivamente que os deslocamentos espaciais e culturais de discursos, bem como sua confrontação com novos universos de referência, e não só sua transposição linguística, são aspectos cruciais das práticas de escrita da dramaturgia contemporânea, tantas vezes construída como tradução e/ou adaptação de discursos, como apropriação livre, deslocamento não autorizado, saque e realocação de textos.

As cenas de línguas estrangeiras me parecem especialmente proveitosas para chamar a atenção para a tradução como um dos modos de operacionalização da escrita cênico-dramatúrgica conjugada. Coincidentemente, tanto Bia Lessa quanto Gerald Thomas contaram, em espetáculos mais ou menos recentes, com atores estrangeiros que enunciavam textos em sua língua natal. No caso do trabalho de Bia Lessa, o ator canadense, de grande domínio corporal, que se mantinha inteiramente nu ao longo do espetáculo *Viagem ao centro da terra*, representava uma vaca e, em certo momento, enunciava o texto em inglês. No espetáculo *Tragédia rave*, de Thomas, um ator britânico (Dominc Barter) representava uma *drag queen* que era assassinada e discorria, em seu próprio idioma, sobre aspectos associados ao crime de que fora vítima. José Celso Martinez Corrêa incluiu um trecho da tradução alemã do livro de Euclides da Cunha no espetáculo *Os sertões – a terra*, para ser falado por uma das atrizes (Ana Guilhermina), assim como fez o ator Fernando Alves Pinto representar em inglês o personagem Fortimbrás da peça *Hamlet*.

O caso de Fortimbrás é exemplar para verificar como essas cenas de línguas estrangeiras podem servir para agenciar interferências múltiplas e recíprocas entre contextos culturais e históricos diferentes. Comecemos pelo nome do personagem que dá título à peça de Shakespeare. Na tradução/adaptação de Zé Celso, ele foi rompido por um hífen, passando a ser *Ham-let*. Esse estratagema tem um caráter fundamentalmente gráfico, não aparecendo, portanto, nos diálogos das personagens. Mas o hífen que se estampa no programa da peça e em todo o material de divulgação marca a diferença da peça encenada, como tradução e reescritura, em relação à obra dramática de Shakespeare. No programa do espetáculo, Zé Celso explica, a propósito de Fortimbrás, o seguinte:

> Fernando Alves Pinto faz com o texto original do bardo, em inglês, Fortimbrás a entidade americana guerreira que domina as Dinamarcas, a Marca das Marcas, com seu exército camuflado, todo empacotado de muitas, muitas mochilas caras pintadas de verde, máscaras de proteção de terrorista contra terrorismo. Hoje descolore o cabelo para trazer esta personagem principal dos nossos últimos 50 anos, o guerreiro americano em suas várias fases de transformação, atrás de suas máquinas mas passível de pirar como na Guerra do Vietnã, beijar seu *Ham-let*, receber o voto dele para as próximas eleições. Ham-let confia até na virada de Fortimbrás. Loucura! (José Celso Martinez Corrêa, no programa da peça).

Por mais que Zé Celso tenha usado a expressão "texto original do bardo", para dizer que o ator representa em inglês, o fato é que o personagem já

não é mais apenas o de Shakespeare. A tradução marcada pelo hífen do título impôs à obra e aos personagens de Shakespeare deslocamentos importantes. O sinal diacrítico entre as sílabas de Hamlet indica uma ruptura das partes do conjunto e sua religação de modo diferente da configuração anterior. Fortimbrás já não é o filho de um antigo rei da Noruega que havia empreendido outrora uma guerra contra a Dinamarca, vencida pelo rei Hamlet e retomada pelo jovem Fortimbrás. Essa guerra referida na peça de Shakespeare se amplia e dá lugar a outras tantas. O inglês do personagem Fortimbrás de Zé Celso é o idioma da globalização neoliberal, bem como das guerras totalitárias atuais, realizadas por motivações políticas e econômicas de legitimidade duvidosa, como aquelas que os Estados Unidos têm movido contra países orientais, a exemplo do Afeganistão e do Iraque.

No início do mesmo texto em que aparece a citação anteriormente transcrita, Zé Celso afirma o seguinte:

> O jornalista Gilberto Guildenstern (referência simultânea ao amigo traidor do príncipe Hamlet e ao renomado repórter da *Folha de S. Paulo*), digo, Dimenstein, numa matéria do "Cotidiano" da *Folha de S. Paulo*, anunciava a Transformação Existencial de Sílvio Santos, que quer dar cultura à cidade, construindo um centro cultural que englobaria o Teatro Oficina. Até desejaria não uma en, mas uma globalização, mas num Bexiga verde (Bexiga é o bairro em que se localiza o Teatro). Talvez, o transbordamento criativo de Sílvio Santos empresário-artista em crise contracenando com nossa criação, no jardim maltratado que é São Paulo dos espigões, produziria um fértil pomar sem dono, tão revolucionário, frutífero, divertido e belo que emocionaria o mundo. Mas o projeto do Grupo Sílvio Santos é predominantemente financeiro, dois-pontos, *show business*. Coloco isto de cara porque o trabalho do Teatro Oficina se dá num Teatro que é um Teato (referência a uma concepção de teatro teorizada de modos diversos por Zé Celso, desde os anos 1970, em conexão com a ideia de religação ou de comunhão), uma metáfora urbana, um centro não somente exibidor, mas inventor de cultura. O fato deste cerco urbano, por si, cria para o Oficina uma poética situacionista, inseparável do terreno da geopolítica onde a obra é criada. Se faço *Esperando Godot* no Banco do Brasil no Rio de Janeiro é uma coisa, no Oficina, quando será apresentado na temporada de março de 2002, será outra. A revitalização da obra que enceno recebe sua emoção, sentido, não somente dos artistas envolvidos e do tempo em que a encenação é realizada, mas também da situação urbana do Teatro onde acontece (José Celso Martinez Corrêa, no programa de *Ham-let*).

Quem consulta as fichas técnicas das encenações de peças escritas em outras línguas, que o Teatro Oficina realizou durante os anos 1990, verá que

as traduções são assinadas, frequentemente, por uma equipe que inclui sempre o próprio José Celso Martinez Corrêa, um ou mais atores, ao lado de outros possíveis colaboradores. Marcelo Drumond integra a equipe de tradução de *Hamlet*, de Shakespeare, com o jornalista Nelson de Sá; de *As bacantes*, de Eurípedes, com a atriz Denise Assunção e com a pesquisadora Catherine Hirsch; e de *Para dar um fim no juízo de deus*, de Artaud, com a própria Catherine e os atores Fransérgio Araújo e Vadim Nikitin. Essa participação de atores no trabalho de tradução/adaptação das peças de línguas estrangeiras demonstra o grau em que podem ser bastante diretas e decisivas, para a fixação final dos textos, as contribuições dos artistas envolvidos nas encenações.

Mas a longa citação apresentada acima testemunha, ainda, uma concepção e mesmo uma teoria da escrita dramatúrgica como tradução e reinscrição contextual e espacial do texto traduzido e/ou adaptado. A passagem por espaços físicos distintos pode ser associada à transição contextual de discursos e, desse modo, à ideia de tradução em um sentido amplo, que não apenas o da mera transposição de uma mensagem escrita ou falada de um idioma para outro. Um dos procedimentos fundamentais da escrita colaborativa do Teatro da Vertigem, no conjunto de suas produções tem sido a constituição de sendas e de estações, de trilhas e de paradas, no interior de edifícios não destinados originalmente ao teatro, como catedrais, velhos hospitais, ou antigos presídios. Pode-se falar de uma metodologia criativa ou escritural do trânsito. De fato, a interferência na topologia urbana é um dos procedimentos mais importantes da escritura teatral do grupo liderado por Antônio Araújo, para quem "ensaiar é traçar cartografias" (Araújo, in Nestrovski, 2002: 81). O trânsito, no interior dos edifícios (igrejas, hospitais, presídios) em que se dão as encenações, cria, nas peças do Teatro da Vertigem, modos distintos de interação entre as temáticas dos espetáculos e os ambientes em que se realizam as representações.

A transitividade e a interatividade podem ser associadas à tradutibilidade. Do mesmo modo que, no trânsito, corpos e objetos se movem, palavras e sentidos se deslocam (se transformando e não só se transportando) na tradução de um texto pertinente a dado contexto sociolinguístico-cultural para outro ambiente distinto do primeiro. De fato, traduções podem ser compreendidas como apropriações transformadoras dos originais em novos contextos, originando significações inauditas não encontradas no discurso anterior, de modo que os textos traduzidos perdem, assim, a autoridade hierárquica da origem apreendida como a única fonte verdadeira de sentido,

como sede da suposta intenção do autor ou da substância espiritual do texto. A tradução, em consequência, deixa de ser vista como mera derivação, que ocupa um lugar hierarquicamente inferior.[46]

Em *Apocalipse 1,11*, o personagem João vai traçando, ao longo do edifício prisional em que se instala a peça, uma nova escrita das suas visões a propósito do texto bíblico e da experiência vivida até então, traduzindo diferentemente sua antiga leitura das escrituras sagradas. Essas leituras são agora reelaboradas (significados são retraduzidos), por meio das novas interferências contextuais. Levados a percorrer as várias salas em que se representam os estágios ou paradas na trajetória de João, os espectadores também escrevem, por assim dizer, sua recepção do espetáculo do Teatro da Vertigem, traduzindo reciprocamente os temas bíblicos e as referências sociais e históricas fornecidas tanto pelas dependências do edifício (lembre-se que no Rio de Janeiro a peça se realizou em um antigo prédio do Dops no centro da cidade) quanto pelas situações ficcionais que nelas se encenam. Compreender um discurso é poder explicá-lo (traduzi-lo) em outras palavras que fazem uma mediação entre aquele discurso e, por outro lado, os contextos ou horizontes específicos de recepção. De certo modo, isso é tematizado em cena por meio do percurso do personagem João e dos espectadores. A recepção da peça *Apocalipse 1,11*, assim como a construção da obra, é inseparável da experiência do trânsito e do deslocamento no interior das vastas edificações policiais e penitenciárias em que a encenação tem lugar, nas cidades em que se exibe.

Na cena de abertura do espetáculo, cena que ocorre ainda do lado de fora do edifício em que se encena a peça, a mensagem das escrituras sagradas é trabalhada segundo uma estratégia, que pode ser entendida como uma espécie de jogo de tradução, numa acepção ampla ou aberta do termo. Nessa cena, certos aspectos semânticos do texto bíblico são referencialmente colados ao discurso proferido por um pregador religioso, que é interpretado pela atriz Luciana Schwinden. O personagem, chamado Homem Machucado, "traz nas mãos uma Bíblia, uma caixa de som e um microfone", conforme as rubricas do texto de Fernando Bonassi. Eis um trecho da cena:

[46] A teorização feita por Walter Benjamin (1994) sobre a tradução como transformação e, no Brasil, a concepção de Haroldo de Campos sobre esse tema (tradução como transcriação) podem ajudar na composição de plataformas teóricas para a leitura dos modos de organização do sentido no teatro contemporâneo. Sobre o tema da tradução no que diz respeito ao teatro, vale a pena consultar o trabalho *Repetição original: o autor e os outros*, de Alessandra Vannucci (in *O Percevejo*, nº 9, 2000: 52-68).

(*usando o equipamento.*) Alô, som... Um, dois, três, testando... Jesus... Um, dois, três... Jesus... Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui... (*Para, olha atentamente em torno, abre a Bíblia, lê*). Eis que ele vem com as nuvens... (*Ameaçador.*) Ele vem, ele vem vindo... Ele está aqui, no meio de nós... o tempo está próximo... Não vai sobrar pedra sobre pedra! Apartamento sobre apartamento! Prato sobre prato! Lata sobre lata! Moeda sobre moeda! Família sobre família! As palavras vão perder o significado... (*Torna a abrir a Bíblia*). Ele traja uma nuvem! Sobre sua cabeça existe um arco-íris, e seu rosto é como o sol! As pernas parecem colunas de fogo, e na mão segura um livrinho aberto... (*Comentando.*) Um livro... Tá tudo escrito nesse livro... (Bonassi, in Nestrovski, 2002: 183).

O personagem é caracterizado pela encenação e pela atriz como um homem que, possivelmente, faz parte da população de rua, é meio louco e vocifera referências ao Livro do Apocalipse do final do Novo Testamento, mesclando-as a aspectos pertinentes ao contexto atual, podendo entremear momentos de intenso ardor religioso com outros da mais absoluta ternura e tranquilidade. Nas exibições vistas no Rio de Janeiro, a intérprete que vestia um terno amassado e surrado, tinha um microfone, visivelmente desconectado de qualquer aparelhagem de som, apesar de utilizá-lo – de modo fantasioso – como se o aparelho estivesse funcionando perfeitamente para a finalidade de amplificação do som a que se destinava. Esse aspecto se unia a um ar delirante – associado a suas mudanças e variações de humor – e ao fato de o Homem Machucado se aproximar do local onde se encontravam os espectadores, tendo vindo caminhando pelas ruas, bradando suas mensagens religiosas. Esses elementos se juntavam para dar uma sensação de que se tratava de um personagem marginalizado, vivendo em um centro urbano e sendo portador de um estado de saúde mental possivelmente precário.

Esse pregador histérico associava de modo imediato a linguagem simbólico-teológica do texto bíblico a aspectos comportamentais dos homens e mulheres no contexto da vida urbana atual. Na temporada carioca, a atriz se referia a fatos ocorridos em locais como, por exemplo, Copacabana e Largo do Machado e podia, algumas vezes, improvisar um diálogo com alguns dos habitantes de rua das imediações do edifício do Dops em que se representou a peça, habitantes de rua aos quais a intérprete já conhecia pelos nomes e de cujas vidas já tinha algumas informações, pelo que se podia depreender dos breves diálogos travados com os mesmos. Às vezes, Luciana Schwinden / Homem Machucado também criticava as roupas ou atitudes dos espectadores como indecentes ou aludia ao teatro a que assistiriam, dentro em breve, como um lugar de homossexualismo e de perdição moral.

O que o personagem faz é, na verdade, uma espécie de leitura superpragmática, traduzindo (ou transladando) sem hesitação as referências ou metáforas do texto lido para o contexto histórico, cultural e geográfico em que ele realiza a leitura daquele texto, aparentando, assim, pelo exagero da liberdade com que opera as conexões de dados e contextos muito díspares entre si, uma atitude alucinada ou mentalmente insana. Mas ele simplesmente lê a Bíblia pela mediação do horizonte contemporâneo e lê o contexto urbano atual pela mediação do texto bíblico. Ele utiliza cada uma das duas ordens de referência como um filtro por meio do qual enxerga o outro campo. Sem outros mediadores textuais que descolem as duas ordens de leitura, elas passam a ter, na interprojeção recíproca, um efeito grotesco. Mas se trata apenas de um caso de construção (ou de escrita) da leitura (para retomarmos um tema anteriormente trabalhado), como apropriação transformadora do lido em conexão com o horizonte em que a leitura se faz. Poderíamos falar também de uma *reinscrição enunciativa*, lembrando Homi Bhabha.

> O poder da tradução pós-colonial da modernidade reside em sua estrutura *performativa, deformadora*, que não apenas reavalia os conteúdos de uma tradição cultural ou transpõe valores "transculturalmente". A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é posta *diante* da modernidade *não* para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade, nem para renunciar a suas tradições. É para introduzir um outro lugar de enunciação híbrido, "inadequado" (...) (Bhabha, 1998: 333-334).

Na apropriação/tradução do texto bíblico, que testemunhamos o pastor de Luciana praticar, verifica-se também, ante nossos olhos, uma significativa perda de limites dos campos aproximados (o do texto bíblico e o do contexto atual). É essa licenciosa quebra de fronteiras que pode gerar as chispas (colunas de fogo) preditas pelo personagem. É ela ainda a responsável, quem sabe, por aquilo a que o Homem Machucado também alude: "as palavras vão perder o significado." Mas essas últimas só perderão o seu significado unívoco, i.e., decorrente de uma pertinência contextual única ou unilateral. Elas ganham cargas de sentido renovadas e imprevistas no choque da interferência recíproca de campos díspares e de enunciadores heterogêneos. A tradução, assim, não leva a uma harmônica transposição de dados de um meio para outro, mantendo o discurso como fala individual atribuível fundamentalmente ao enunciador original e não ao tradutor/apropriador do discurso anterior. Trata-se, agora, de uma espécie de tradutibilidade como tensiona-

mento recíproco de campos, gerando instabilidade no espaço traduzido e no âmbito da tradução, e não harmonização ou pacificação das diferenças.

Retorno à representacão cênica de um certo plurilinguismo verificado na interação das pessoas no mundo contemporâneo, seja em um âmbito público e ou privado, para tratar de cenas nas quais as personagens se comunicam em idiomas falsos, que lembram determinadas línguas, por meio da semelhança das sonoridades ou das inflexões características, como aconteceu em *A bao a qu* de Enrique Diaz e da Companhia dos Atores. Mas se nesse espetáculo as falsas línguas representavam idiomas determinados, elas podem também funcionar como mera alusão à ideia da estranheza de uma suposta língua estrangeira para aqueles que não são usuários da mesma. Esse tipo de representação de um código linguístico por meio de um falso idioma apareceu na peça *Viagem ao centro da terra* (Rio de Janeiro, 1993), encenada por Bia Lessa e escrita por Moacyr Scliar para a diretora. Era isso que se via no quadro em que os personagens se comunicavam em um idioma supostamente falado na Islândia.

No caso de *A bao a qu*, de Enrique Diaz, as não-linguagens dos personagens ou suas linguagens "clichetípicas" (e também paradoxais, uma vez que elas se constituem como códigos linguísticos vazios, línguas que não portam significados e não designam referentes) parecem, de certa forma, contagiar com sua dimensão de falsidade (de falsa língua) ou de incompletude (de significante sem significado), a única língua real efetivamente falada sobre o palco, que é o português utilizado em situações fundamentalmente monológicas pelo próprio escritor ou narrador. A perturbação que o falso das línguas "clichetípicas" hegemônicas ao longo de *A bao a qu* impõe ao português do escritor ao fundo da cena configura-se sob a forma de uma certa instabilidade vocabular e uma certa obstaculização consequente no fluxo temporal do discurso. Utiliza-se um vocábulo e, logo depois, desfiam-se, em uma série de lances, termos distintos que poderiam substituí-lo com valor semelhante, mas não idêntico. É como se a escolha paradigmática dos termos se hipertrofiasse como momento de elaboração do discurso, de modo que a sucessão sintagmática não chegasse a se firmar como fluxo temporal e causal. O que ocorre é que o autor-narrador, lendo em voz alta trechos de uma tradução de *Un coup de dés*, de Mallarmé, é interrompido pelas várias personagens, que traduzem em sinônimos os termos utilizados na elocução dos trechos lidos (trechos esses já, por sua vez, constituídos como versão/tradução). É como se a tradução não se fechasse, não se estabilizasse em uma solução final.

Em dado momento do espetáculo *Ventriloquist*, a atriz Fabiana Guglielmetti dizia, de modo burlesco, o seguinte:

> (...) Estamos prontos pra enfrentar os próximos mil anos. Mas com que língua? Com que linguagem? Qual a etimologia disso tudo? Quem traduz isso aqui? Quem traduz aquilo ali? E quem traduz a confusão alheia? E quem traduz o grão de areia... no deserto... de Moisés? Que subiu... e quem traduz o Elevador Lacerda? E a coluna da Lu Lacerda? Quem fará tudo isso, meu santo Deus?

As interrogações sem respostas, interrogações apresentadas em fluxo contínuo, dão, em primeiro lugar, a ideia de não diálogo, de comunicação bloqueada, de tradução impedida. A insistente questão sobre quem traduz as coisas (o grão de areia no deserto de Moisés, o Elevador Lacerda) e os textos (a coluna da Lu Lacerda) parece expressar a carência de traduções capazes de dotar os discursos de funções e de significados eficazes. Mas essas interrogações não podem ser apreendidas como a demanda nostálgica de uma significação estável. Elas soam como uma ironia exatamente em relação a esse tipo de demanda. É verdade que as perguntas também revelam a necessidade de que alguém traduza de modo eficiente, pois sem as traduções/mediações necessárias e apropriadas, esvazia-se todo o significado de estarmos "prontos para enfrentar os próximos mil anos", desmente-se a assertiva. Mas traduzir de modo eficiente talvez seja traduzir de modo provisório ou precário, de acordo com necessidades ocasionais, sem qualquer garantia fornecida pela autoridade de um sujeito forte, um "quem" responsável por dar voz em outro código para discursos que não pertençam a esse código. A pergunta sobre quem realiza a tarefa e assume a responsabilidade por ela fica sem resposta. Ainda assim, pode-se dizer que as perguntas se referem aos jogos múltiplos de projeções de certas organizações sígnicas e/ou narrativas sobre outras associadas a outros códigos.

De fato, o Elevador Lacerda, que conecta, na cidade de Salvador, o bairro alto àquele que se encontra no nível do mar, é entendido, tanto quanto a coluna da Lu Lacerda, como organização sígnica e narrativa suscetível de ser traduzida. Mas quem o faz? Quem está fazendo agora essa tradução? E para que código ou em que meio expressivo? O livro? O jornal? O palco? A arquitetura? De fato, o tema da tradução é uma noção crucial nas práticas de transposição de gênero, de adaptação teatral de discursos destinados originalmente a outros meios expressivos (o livro, o filme, o rádio etc.) e de escrita dramatúrgica como leitura de obras de outros autores e de referências

culturais múltiplas. É nesse sentido que a ideia de tradução como um modo de operacionalização da escrita teatral contemporânea não pode ser entendida apenas como tradução interlinguística, mas precisa ser compreendida, de modo mais amplo, como tradução entre gêneros e modalidades discursivas e, ainda, como tradução intersemiótica ou intermídias. Quanto a isso, é exemplar a importância que a captação e a edição de imagens têm como procedimento de escrita no teatro de nossos dias. Mas, nesse ponto, atingimos o tema do último tópico deste capítulo.

A escrita como edição

Gostaria ainda de abordar um último tópico a propósito dos modos contemporâneos de conceber e operar a escrita no teatro, enfocando certos aspectos associados à importância da imagem técnica na elaboração cênico-dramatúrgica dos trabalhos teatrais. Da mesma maneira que nos casos anteriormente discutidos, a manipulação técnica de sons e de imagens como um dos recursos da escrita e da criação teatral será abordada a partir de sua figuração autorreflexiva em diversos espetáculos.

O termo *edição* é usado no título deste subcapítulo no sentido técnico de atividade de organização de imagens anteriormente gravadas em vídeo e televisão. Mas incluo no interesse que move a discussão nos próximos parágrafos não só a tematização da edição de imagens no sentido estrito e técnico do termo, mas também aspectos mais amplos (captação, difusão, projeção etc.) associados (assim como a edição propriamente dita) à produção de imagem e à sonorização técnica como referências significativas do teatro atual, mas também como auxiliares importantes durante os processos de criação textual e cênica, e, ainda, como recursos utilizados diretamente na estruturação cênico-dramatúrgica final dos espetáculos.

A edição e a montagem, no universo da produção audiovisual, são termos técnicos aparentados, mas não idênticos. A montagem é uma noção proveniente do cinema (Griffith, Eisenstein) e diz respeito à organização de sequências fílmicas em certa ordem ou sintaxe. A montagem, no cinema, implica o trabalho manual de cortar e colar trechos de película, produzindo o ordenamento final dos planos fílmicos. Já nos processos de edição de imagem não se verifica o contato físico do editor com o material gravado. A edição se faz nas chamadas ilhas de edição e pode ser linear (em aparelhos de

edição *não computadorizados*) ou não linear (por meio de programas específicos de computador). A edição não linear disponibiliza ao editor de modo instantâneo qualquer das sequências de imagem armazenadas. Por isso ela é mais rápida e econômica do que os processos lineares de edição.

Há um tipo de montagem cinematográfica que deseja explicitar a técnica de cortar e de colar, enquanto uma outra concepção prioriza o apagamento das evidências desse procedimento de construção fílmica. A sintaxe construída pela montagem pode ser produtora de uma sensação de continuidade temporal e de unidade espacial, como pode, ao contrário, enfatizar a descontinuidade, por meio dos cortes bruscos e da justaposição de situações heterogêneas.O tipo de montagem que evidencia a descontinuidade se aproxima da experiência artística referida pelo termo colagem. Esse termo foi introduzido nos debates artísticos pelos cubistas (com os trabalhos de criadores como Picasso, Braque e outros), designando fundamentalmente a prática da junção ou justaposição de elementos heterogêneos, para colocar em questão as noções tradicionais de composição como produção de conjuntos autocentrados, coerentes e estáveis (Perloff, 1993: 96-149). A prioridade que dou ao termo *edição* em detrimento da montagem, para me referir à importância assumida pelos recursos audiovisuais no teatro contemporâneo, se deve à supremacia do uso teatral da técnica do vídeo em relação a outras tecnologias da imagem. Ainda assim, enfatizo que o uso da imagem técnica como um dos recursos da escrita cênico-dramatúrgica atual – seja em sua fase de elaboração, seja no resultado final dos trabalhos – não se limita a uma única tecnologia (o vídeo, o cinema ou computador).

Em trabalhos de Gerald Thomas, como *Esperando Beckett* e *O príncipe de Copacabana*, não havia qualquer projeção de imagem técnica em cena. Mas a mídia televisiva e suas tecnologias de produção tiveram uma importância nuclear nas temáticas, nas estruturas dramatúrgicas e nas soluções cênicas de ambas as realizações. No início de *Esperando Beckett*, Marília Gabriela consultava anotações da redação de seu programa, enquanto esperava Samuel Beckett para uma entrevista que não chegava a se efetivar. O cenário representava o estúdio de televisão onde se grava o programa da jornalista. No espaço cênico, distribuíam-se as mesas dos operadores de luz e de som, do diretor do programa, como havia também câmeras, fios, refletores etc. Funcionários testavam o aparato técnico e se comunicavam entre si, com a apresentadora e com o diretor do programa pelo sistema de sonorização com microfones e *headphones*. Tudo parecia indicar a engrenagem de coleta

de imagens e de sons para uma futura edição e posterior veiculação da entrevista no programa da Gabi.

A atividade de coleta de informações via entrevista jornalística é tematizada de modo paródico na cena inicial de outro espetáculo de Gerald Thomas, *O príncipe de Copacabana*. Vemos um repórter (representado por Joelson Gusson) que faz perguntas a Reynaldo Gianecchini, utilizando-se de um microfone para isso. Nesse espetáculo, há a presença insistente de uma câmera de vídeo registrando imagens do jovem astro. Mas não vemos nem as imagens captadas nem o processo de edição das mesmas. Uma coisa é a câmera e o microfone como instrumentos de uma espécie de escrita (ou de composição) que se constitui pela própria captação de imagens e de sons. Outra coisa é a referência à edição como um outro tipo de escrita por meio de imagens. A captação das imagens entendida como um tipo visual de escrita (que inclui aspectos relativos ao enquadramento, à iluminação, à distância etc.) é, de fato, diferente da escrita por meio de procedimentos de escolha, de hierarquização, de ordenamento das sequências de imagens e de sons previamente registrados e armazenados.

Em *Esperando Beckett* é mais marcada do que em *O príncipe de Copacabana* a figuração cênica do aparato técnico de captação de imagens. Mas a própria presença de um diretor do programa, que é a pessoa que vai dando os comandos para que tal câmera ou tal outra esteja realizando a captação, é já uma maneira de indicar uma espécie de edição ao vivo. Assim, pode-se dizer que se destaca, no espetáculo, a ideia de uma espécie escrita (em um sentido amplo de elaboração composicional, i.e., de registro de ocorrências seguido da organização dos elementos registrados). Escrita essa que pode se fazer tanto por meio da captação de imagens quanto do ordenamento das mesmas, realizado posteriormente ou no instante em que elas são produzidas, a partir do comando de um diretor ou editor.

A presença de câmeras em espetáculos de Gerald Thomas não costuma estar acompanhada da projeção de imagens técnicas em cena. Não há, nos trabalhos do encenador, telões ou monitores de vídeo em que se projetem ou reproduzam imagens. Uma exceção – provavelmente exclusiva – é a televisão que era ligada em certo momento do espetáculo *Ventriloquist*. O aparelho, entretanto, não estava conectado a nenhuma emissora. O que víamos, no monitor não eram imagens transmitidas, mas apenas os pontos e traços de que se compõe a imagem digital. Por outro lado, é frequente, o tratamento técnico da voz nos espetáculos do encenador, como ocorreu em *Esperando*

Beckett, trabalho no qual as vozes de Marília Gabriela e dos demais intérpretes ressoavam em *playback* ao longo da exibição. O registro da voz, sua manipulação técnica e sua disponibilização – como um elemento estruturante da escrita dramatúrgica e cênica dos espetáculos – é um aspecto fundamental no teatro de Gerald Thomas, como já tem sido destacado por diversos comentadores, a exemplo de David George e Flora Süssekind (in Fernandes e Guinsburg 1996: 244-269 e 281-295).

Se nas encenações recentes de Thomas só vemos um exemplo isolado de utilização de um monitor de TV, mesmo assim não sintonizado em nenhuma emissora e sem reproduzir qualquer imagem, uma vez que exibe apenas listras e traços, já o teatro realizado por José Celso Martinez Corrêa na década de 1990 e nos primeiros anos do século atual, ocupa, em relação a esse aspecto, uma posição simetricamente oposta à do trabalho de Thomas. Na produção do Teatro Oficina, verifica-se uma intensa utilização de imagens projetadas não só em monitores de TV, mas também em telões, nas paredes e no chão do teatro.

De fato, nos espetáculos de Gerald Thomas, a ideia de uma escrita audiovisual, que extrapola o caráter puramente verbal da escrita alfabética, é tematizada cenograficamente em cena. Mas essa ideia transformada em recurso efetivo de estruturação dramatúrgica é trabalhada, por uma atitude deliberada, no nível exclusivo da sonoridade e da voz, não se revelando em termos de uma utilização significativa do vídeo e de outras imagens técnicas em cena.

O que ocorre na peças que o Teatro Oficina exibiu nos anos 1990 é que o registro em vídeo das cenas representadas pelos atores e a projeção imediata e simultânea das imagens captadas constituem uma espécie de dramaturgia visual paralela à verbal, com ela intimamente imbricada, e realizada durante mesmo a exibição do espetáculo. Trata-se, nesse caso, de uma escrita que ressoa e duplica (em jogos de correspondência ou de contraponto) tanto a escrita vocal e corporal dos intérpretes em suas evoluções cênicas quanto os discursos verbais enunciados pelos personagens. *Cacilda!*, quanto a isso, é especialmente exemplar. Nesse espetáculo, como em outros trabalhos de José Celso e do Teatro Oficina Uzyna Uzona, imagens dos atores e das atrizes são captadas por uma câmera digital de vídeo e difundidas imediatamente.

No caso de *Cacilda!*, as imagens que, durante o espetáculo, são captadas por um *videomaker* ou *videasta-ator* associam-se a uma série de imagens pré-gravadas (em vídeo) ou pré-filmadas (em película). Documentos visuais da vida da atriz Cacilda Becker (como o filme que registra uma exibição de

dança feita pela artista quando criança), reportagens televisivas colhidas à época da temporada de exibição e referentes a conflitos bélicos contemporâneos, filmes produzidos em película especialmente para o espetáculo se mesclam com aquelas imagens captadas durante a exibição, ocasião em que se dá, então, um processo de edição ao vivo. Essa edição segue as propostas artísticas que estruturam o espetáculo como um todo e se guia ainda pelo próprio desdobramento da ação. Não existe, entretanto, um roteiro inteiramente fechado para o que será captado e para definir como esse material vai se mesclar a cada dia com as imagens prévias, ainda que esse roteiro tenda a se fixar, durante a temporada da peça, como uma escrita das imagens paralela à dinâmica verbalmente estruturada da ação e dos diálogos.[47]

No espetáculo *A paixão segundo G.H.* (Rio de Janeiro, 2002), que Enrique Diaz realizou fora de sua Companhia dos Atores, havia também um processo de edição ao vivo, mesclando imagens captadas durante o espetáculo com imagens em vídeo e em DVD pré-gravadas. As imagens eram captadas por câmeras instaladas em pontos fixos no espaço cênico e também em áreas externas à cena. Essas câmeras estavam programadas para captarem imagens a partir de certa angulação e em planos com características determinadas de abertura e de distância. O operador ou editor tinha a tarefa de ir acionando ou desligando as câmeras e introduzindo a difusão, seja das imagens captadas ao vivo, seja daquelas pré-gravadas. A diferença entre o processo de captação e de edição das imagens no espetáculo de Enrique Diaz e em *Cacilda!* é que o roteiro da escritura da imagem – em seus dois aspectos: o de captação e o de edição – era mais aberto no espetáculo do Oficina, enquanto obedecia a um plano prévio definido de modo rigoroso no caso de *A paixão segundo G.H.*[48]

A ideia de escrita como edição não diz respeito apenas à utilização cênica de imagens e de sons tecnicamente manipulados. Nos espetáculos da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem não há projeção e difusão de imagens

[47] Agradeço a Tommy Pietra o acesso a informações detalhadas sobre aspectos associados à participação da imagem na estruturação do espetáculo e na sua dinâmica de exibição. Essas informações me foram passadas em entrevistas por e-mail e por telefone já mencionadas anteriormente.

[48] As informações sobre aspectos técnicos e processuais relativos à participação da imagem na estruturação do espetáculo *A paixão segundo G.H.* foram fornecidas pelo diretor Enrique Diaz, em entrevista que me concedeu em 6/3/2003. Agradeço a gentileza e a disponibilidade do encenador em dialogar não só sobre este trabalho, mas também sobre aspectos diversos da produção criativa da Companhia dos Atores.

durante as exibições. Entretanto, o registro em vídeo do trabalho dos atores em sala de ensaio pode ter uma importância crucial como instrumento auxiliar da escrita dramatúrgica. Esse instrumento foi, por exemplo, fundamental no processo de criação de *Apocalipse 1,11*. Como falei em outro momento, foram desenvolvidos vários *workshops* internos do elenco, objetivando o levantamento de ideias destinadas a passarem posteriormente por um processo de análise, triagem e possível desenvolvimento dramatúrgico. A avaliação das possibilidades de aproveitamento de situações e de personagens surgidas nos *workshops* era feita pelo diretor e pelo dramaturgo com o auxílio do registro em vídeo do trabalho realizado pelos atores. Pode-se dizer, então, que, em certa medida, a dramaturgia produzida era uma criação realizada como edição de imagens, de diálogos e de sons previamente captados, sendo dispensável acrescentar que essa edição incluía a recriação, interferência e transformação do material anteriormente armazenado.

Na encenação de *Casa de bonecas*, de Ibsen, realizada por Bia Lessa (2002), trabalho que já mencionei ao falar da escrita como inscrição, a projeção de imagens ganhou uma prioridade máxima, de tal modo que não restou quase nada de ação ao vivo, tão absorvida que ela foi pela escritura imagética. Quase toda a peça se passa em vídeo pré-gravado que se projeta sobre uma tela – ora transparente, ora opaca – que fecha o palco no proscênio. Vemos no início uma brevíssima aparição da atriz Betty Gofman como Nora, por trás dessa tela. Logo depois tem início o vídeo que mostra o tipo de convivência fantasiosa de casal pequeno-burguês que levavam a protagonista e seu marido Helmer (José Mayer), para que, no final da peça, a projeção desse lugar à cena propriamente teatral, por trás da tela transparente. No início da cena final, ainda há projeção, mas o palco se ilumina e vemos as duas imagens: a de Nora ao fundo e aquela do interior da antiga residência do casal projetada em tamanho maior na tela que fecha o proscênio.

Depois, a projeção desaparece e vemos apenas o palco, sem que a tela que o cerca pela frente tenha sido retirada. Nora tem apenas sua mala e uma bolsa de mão. Com o desaparecimento completo da projeção e o acesso límpido da visão do espectador à imagem da atriz solitária, desaparece também a sensação de sonho ou de fantasia que caracterizaram sua vida até aquele instante.

Casa de bonecas não é uma adaptação de uma obra narrativa realizada especialmente para um projeto teatral da encenadora, como ocorreu em diversas das encenações de Bia Lessa. Não é tampouco uma criação colaborativa no sentido que a expressão ganha no Teatro da Vertigem. Trata-se da encena-

ção de uma obra canônica da literatura dramática ocidental. Só quis chamar a atenção para o caso desse espetáculo, por conta do grau de relevância que nele a imagem técnica assume, apropriando-se quase que completamente da ação ao vivo. Sem dúvida, o vídeo implicou pelo menos duas escrituras: uma da captação dos sons e das imagens e outra da edição do material gravado.

O tratamento do som e das imagens conjugado com o âmbito verbal, fora de hierarquias rígidas, parece fornecer modelos de escritura teatral como edição e como captação de som e de imagem. Poderíamos chamar de editável o teatro que se produz por esse modelo de escrituração (ou de composição) que não se agarra de modo hierárquico à escrita como linha e como representação fonológica da língua, nem aos modos de constituição de sentido que, pelo senso comum, a ela se associam (o sentido como produto da unificação de dados e de uma dinâmica causal).

Diríamos, na continuidade do raciocínio, que esse teatro editável caminha em direção bastante diversa do que tradicionalmente se entende como literatura dramática. Mas nem por isso – seria preciso acrescentar – ele deixa de dialogar com as investigações criativas e teórico-críticas do campo literário e com a tradição do gênero dramático. A poesia sonora, a eletro-poesia, os trabalhos com hipertextos e outras manifestações não inteiramente restritas ao caráter fonológico e linear da escrita – manifestações que, no Brasil, já tinham sido antecipadas pela investigação gráfica dos poetas concretos – são algumas das práticas que também ampliam o sentido do literário no contexto contemporâneo, conectando-o com a criação no campo da visualidade, da sonoridade e das novas tecnologias.

A linguagem como tradução pode ser associada tanto à noção de leitura quanto à de edição. Efetivamente traduzir implica, em primeiro lugar, um ato de leitura e de conhecimento de um texto prévio e, em segundo lugar, escolher termos, juntá-los, testá-los e os substituir por outros mais apropriados, quando necessário, tendo em vista não só sua correspondência semântica com as palavras do texto traduzido, mas também a possibilidade que fornecem enquanto materiais para a reestruturação rítmica, sonora, formal e espacial da obra traduzida no texto da tradução, como também para sua reinscrição enunciativa no novo contexto cultural.

A tradução pode, em uma exploração de suas possíveis ressonâncias semânticas ou das margens do campo de vibração dessas últimas, se associar à outras acepções de edição, distintas da que priorizei. Pode ser aproximada da edição tanto no sentido jornalístico (de organização, *copidescagem*, cortes,

montagem ou reordenamento de materiais textuais e imagéticos para traduzir/expressar os fatos) quanto na acepção da crítica literária (de anotações e comentários relativos ao significado de termos em desuso ou a variações sofridas pelo texto escrito em épocas passadas, realizando, assim, as mediações viabilizadoras de leituras atuais do mesmo). Em todos esses sentidos de edição, podemos conectar o termo à experiência da leitura, mas também à prática da tradução como translado e recontextualização, reorganização de dados arquivados e releitura de aspectos e elementos de certos discursos já conhecidos.

A conjugação entre leitura, tradução e edição fornece subsídios significativos para compreender uma ampla faixa das práticas de escritura teatral como experiências de transposição cênica (mais ou menos integral, mais ou menos fragmentária) de textos (e também de sons, imagens, memórias imagéticas, fragmentos de recepção de produtos da cultura de massa etc.) produzidos inicialmente para meios expressivos que não o teatro (o livro, o jornal, o cinema, o rádio etc.). Essas práticas de escritura parecem se construir como modos de tensionamento entre a cena teatral – na condição de meio mais ou menos tradicional/institucional de expressão artística e de modo de enunciação sempre contextualmente localizado (como o aqui e o agora do espetáculo) – e, da outra parte, discursos literários ou não, produzidos em contextos histórico-culturais os mais diversos, no interior de conflitos de forças e de processos enunciativos diferenciados. Não se trata de tentativas de resolver as tensões, retratando alguma época ou contexto de modo totalizador e homogêneo, em estilos como os das peças de época, no interior de gêneros ou modalidades discursivas de identidades estáveis. Ao contrário, trata-se, frequentemente, de discursos cênico-dramatúrgicos que dão preferência a operar cisões e rupturas, conjugando elementos heterogêneos e díspares, não vocacionados a uma harmonização tranquilizadora.

Podemos dizer, por um lado, que, para além do meramente fonológico e linear como modo de caracterizar o entendimento do texto ou da escrita, a cena exibe – e até encena – outros modos de conceber a escritura no e do teatro, a exemplo do uso da sonorização técnica (Gerald Thomas, Bia Lessa) e do registro videográfico (a insistência da presença de câmeras no teatro de Thomas ou, de modo mais ostensivo, no trabalho de Zé Celso, mas também a utilização de imagens, editadas ou não, em espetáculos de Enrique Diaz e, de modo absolutamente hegemônico, na encenação que Bia Lessa realizou de *Casa de bonecas*, de Ibsen).

Mas é preciso considerar, por outro lado, que a materialidade da escrita manual e gráfica pode se contrapor ou tensionar – em relação de suplementaridade derridiana e não de negação ou de contradição dialética – à tecnologização da escrita (ou da composição teatral), às vezes no mesmo espetáculo, impedindo a essencialização de qualquer dos termos (o das novas tecnologias de registro e o da escrita manual ou gráfica), a exemplo das inscrições nas paredes da instalação cenográfica feita por Gringo Cardia para a encenação de *Esperando Godot*, de Beckett, realizada por José Celso Martinez Corrêa.

A tematização cênica da escrita aponta para uma demanda de indagação teórica sobre o estatuto do texto no teatro contemporâneo. São os próprios criadores que estão expressando essa demanda em seus trabalhos artísticos. Mas as ideias de texto cênico (Fernandes, 1996: 263-299), de escrita organizada como *storyboard* – incluindo desenhos, esquemas e sinalizações gráficas, ao lado do aspecto verbal – e como processualidade (Galizia, 1986; Cohen, 1998), de escrita ou composição performática (Ramos, 1988; Cohen, 1989) já têm sido tematizadas nos estudos teatrais no Brasil. A discussão da rubrica como âmbito intersticial entre a materialidade cênica e a organização literário-textual integra a teorização redefinidora da concepção conceitual do texto de teatro em conexão com a efetiva prática dramatúrgica e cênica no contexto contemporâneo. O livro de Luiz Fernando Ramos (Ramos, 1999) sobre a rubrica na dramaturgia de Samuel Beckett e na peça *Cacilda!*, de José Celso Martinez Corrêa, testemunha o desenvolvimento do interesse por esse tema, dentro dos estudos teatrais no país.

O esforço a que me propus neste capítulo – esforço que compartilha interesses teóricos que se manifestam nessa vertente da pesquisa voltada para as concepções contemporâneas da escrita e da criação teatral – orientou-se pelos seguintes fatores: a) a vontade de realizar uma abordagem ampla, tentando dar conta de uma variedade razoável de exemplos relativos à escritura cênico-dramatúrgica conjugada e a seus procedimentos de construção, no contexto contemporâneo da produção teatral no Brasil; b) a intenção de relacionar a reflexão sobre certos modos de estruturação da escrita dramatúrgico-espetacular ou sobre determinadas concepções artísticas dos criadores com, por outro lado, a dinâmica organizacional dos processos criativos; c) a tentativa de sistematizar certas categorias (abertas e móveis) sobre a escritura teatral, categorias essas produzidas, fundamentalmente, a partir da análise de exemplos colhidos nas próprias peças e lidos pela perspectiva de um funcionamento autorreflexivo. Esse funcionamento autorreflexivo foi apreendido

aqui como *paralelo* em relação ao sentido narrativo-ficcional das cenas analisadas e foi priorizado em relação a esse último, uma vez que meu objetivo principal, no capítulo, concernia, antes, à busca de índices de uma representação metalinguística das peças, para operacionalizar a ampliação do conceito de escrita e a consequente postulação de uma escritura cênico-dramatúrgica processual, participativa e articuladora de diversas modalidades criativas, que se acoplam e interagem no interior de dinâmicas complexas e variadas.

VERTIGEM DA PRESENÇA

Neste capítulo pretendo refletir sobre a noção de presença cênica em conexão com os modos de produção de sentido. Minha atenção se desloca dos aspectos relacionados aos processos de trabalho, às concepções de escrita e de criação teatral abordados anteriormente para enfocar os resultados artísticos e seus efeitos de sentido. Mais do que fizera antes, concentro o olhar em trabalhos teatrais encenados pelos quatro diretores que priorizo neste estudo (quais sejam Gerald Thomas, Enrique Diaz, Antônio Araújo e José Celso Martinez Corrêa), trabalhos esses quase sempre realizados pelas companhias que os referidos criadores lideram (respectivamente, Companhia de Ópera Seca, Companhia dos Atores, Teatro da Vertigem e Teatro Oficina).

Antes de dar início às análises de exemplos efetivos, gostaria de abordar brevemente a ideia de presença cênica e suas vinculações com os modos de produção de sentido no teatro, uma vez que esse será o principal fator de orientação das discussões neste capítulo. Os praticantes do teatro recorrem frequentemente à noção de presença do ator para se referirem à capacidade do intérprete de provocar a empatia no espectador. A valorização da presença se associa à ênfase no acontecimento cênico, no instante espetacular, na materialidade corporal e física do fato teatral. Esse âmbito aparece, muitas vezes, no discurso dos atores e diretores, como contraposto ao componente literário, verbal e ficcional do teatro, aspecto que tem a ver com uma construção anterior ao fato cênico. Assim, a presença do ator pertenceria ao teatro propriamente dito (como algo distinto da literatura dramática), enquan-

to a personagem, seus discursos, o significado efetivo que se pode depreender de suas palavras diria respeito, por assim dizer, a um campo menos teatral do teatro. Os silêncios do ator, sua energia, seu olhar, seus deslocamentos, o timbre de sua voz, mais do que as palavras do texto do autor dramático, conjugam-se para constituir o plano da presença. Esse plano parece, por um lado, muito mais material, sólido e efetivo do que a ordem literário-verbal do teatro e, por outro lado, parece muito mais misterioso, difícil de dizer em que exatamente se constitui, difícil de explicar, por exemplo, aos novos atores, como é que se adquire a capacidade de sua produção.

Mas dizer que a noção de presença no teatro remete aos aspectos propriamente cênicos (como o impacto da iluminação, da música, das sonoridades, além do trabalho do ator e de sua energia irradiadora) não dá inteiramente conta do modo como a expressão é utilizada entre os criadores. Frequentemente, ela designa a capacidade de o intérprete fazer desaparecer seu ser individual e privado, seus sentimentos e maneirismos pessoais, para encarnar em cena um personagem ficcional, externando gestos e atitudes coerentes com os anseios, visões de mundo e objetivos daquele personagem, no interior de uma dada situação dramática e no desdobramento de uma intriga ou de um enredo. Assim, a presença do ator é, em parte, assimilada pela ideia de presença da personagem e é compreendida como alguma coisa que se produz no cruzamento entre, por um lado, a energia e a capacidade performática do intérprete e, por outro, a ficção dramático-literária da personagem construída pelo escritor. Esse entendimento é explicitado por Patrice Pavis em seu *Dicionário de teatro* (cf. Pavis, 1999: 305).

Nesse sentido, todo um teatro tradicional associa, frequentemente, a produção de presença a um efeito de real ou de pessoa, no sentido do esforço para que a personagem seja vista como individualidade não só densa, mas também coerente consigo mesma e com o contexto representado. Chamar a atenção para isso é importante, para que não se pense que se possa relacionar sempre – e de modo simples ou não problemático – a ideia de presença cênica ao efeito de teatro ou de artifício. Ao contrário, a noção de presença está, em grande parte, ligada à de naturalidade e à de verdade cênica, à tendência de estabilização do referente ficcional e ao efeito de pessoa produzido pelo modo de representação da personagem escolhido pelos artistas. É certo, entretanto, que as noções de presença e de verdade cênica não estão, por sua vez, definitivamente atreladas a um teatro de mímese estrita do suposto real. A verdade cênica pode ter a ver simplesmente com a força performáti-

ca do acontecimento e da atuação teatral, não aparecendo necessariamente ligada à constituição de elos de coerência representacional, em atitudes de emulação realistas. Eugênio Barba, em sua antropologia teatral, pensa a presença como uma qualidade de energia extracotidiana do ator em estado de ação ou vida cênica (*bios*). A presença como elemento "pré-expressivo" é, para Barba, um produto anterior a qualquer representação de personagem ou composição de situação cênico-ficcional, realista ou não (Barba, 1994; Barba e Savarese 1995: 187-188). Penso, entretanto, que o questionamento do caráter representacional-referencial do teatro implica se atingir (ou se rever) também a presença e a verdade cênica, pelo menos nas acepções em que tais termos se associam a certa ideia de linearidade temporal, de causalidade, de unidade e de totalidade dos contextos, i.e., de homogeneidade e de coerência desses últimos com relação a si mesmos.

Se presença diz respeito, entre outros aspectos, ao encontro entre espectadores e atores em um momento particular e em um lugar também determinado, estão implicados ainda, no instante desse encontro, o contexto e a perspectiva histórica e social mais ampla em que se insere a situação particular na qual artistas se exibem e espectadores os assistem. Artistas e espectadores fazem parte de classes sociais específicas e compartilham certo horizonte prévio de expectativas a propósito não só da arte e do teatro, mas também em relação aos conhecimentos e valores (éticos, culturais, literários etc.) possíveis em sua época e contexto histórico. Assim, há alguns pressupostos básicos para a constituição da presença teatral percebida como situação de copresença de atores e de espectadores. Um deles é a consciência de si e do mundo pelos participantes do acontecimento teatral, bem como a possibilidade de uma distinção estável entre o sujeito e o objeto, como polos de um determinado tipo de relação de conhecimento e de visão de mundo. Presença e consciência do sujeito têm importantes elos de ligação. Na medida em que a ideia de presença demanda o conceito de um sujeito razoavelmente coerente e estável, pode-se dizer que o teatro que investe radicalmente na desestabilização desse tipo de representação do indivíduo acaba quase que, inevitavelmente, por desestabilizar a noção de presença nas acepções mais tradicionais que o termo ganha no mundo dos praticantes do teatro.

No acontecimento teatral formado pela peça e por sua representação, pode-se propor um pactò de adesão emocional do receptor à ficção, ao herói e às suas ações (como no teatro do drama ortodoxo) ou propor modos de ruptura desse pacto em nome da inteligibilidade crítica das historicida-

des envolvidas no fato teatral (como no teatro brechtiano). Nos dois casos, a realidade do mundo e a do sujeito como presença a si do espírito autoconsciente indicam terrenos razoavelmente seguros e materialmente pressupostos, tanto para os efeitos de real associados à identificação emocional quanto para os efeitos de teatro necessários ao distanciamento crítico-analítico. Assim, esses pressupostos do mundo externo, do corpo orgânico (autocentrado, ordenado, colonizado pela ideia de organização fixa) e da consciência (ou da lógica causal) estão imbricados nos conceitos complexos de presença e de materialidade do teatro da modernidade ocidental.

Reforçar, no teatro, a noção de presença material articula-se, frequentemente, com uma operação metafísica de valorização substancialista da atualidade como verdade da coisa em seu presente vivo, percebido como autêntico e como não mediado. É, porém, esse tipo de valor semântico da noção de presença como verdade do corpo vivo e como atualidade substancial (o "*bios*" e o "pré-expressivo" barbiano escapariam a isso?) que o teatro narrativo-performático produzido por meio de criações cênico-dramatúrgicas conjugadas acaba por colocar intensamente em questão nos dias atuais.

A noção de presença plena, como aparece no trabalho de denúncia e de desconstrução que Derrida opera em relação ao pensamento que o autor caracteriza como o do logocentrismo metafísico e da significação transcendental (Derrida, 1995, 1999 e 2001), fornece subsídios significativos para um esforço desconstrutivo específico no campo dos estudos do teatro contemporâneo. Esforço esse que não pode ser pura e simplesmente o da exclusão da ideia de presença, mas de seu deslocamento e reversão/revisão de sentido. Não se pode desprezar a função que a noção de presença desempenha para a potencialização de um pensamento não mimético e não metafísico (ou só muito problematicamente mimético e metafísico) de certo teatro de nossos dias. Teatro esse que é não apenas narrativizado (ainda que de modo paradoxal), mas marcadamente corporalizado, performatizado, valorizando intensamente a materialidade dos meios cênicos e parecendo atenuar o valor sígnico desses meios, sua dimensão de linguagem e de representação ficcional. Mas se, numa perspectiva desconstrutiva e antimetafísica (antiesssencialista), não se pode descartar as noções de presença e de acontecimento – e seus potenciais agenciamentos de reversão/revisão do funcionamento representacional do teatro nos dias atuais –, não se pode também deixar de levar em conta que boa parte da criação teatral recente opera com um modo falsificante, ambivalente e fugidio de presença.

As discussões da presença e do sentido estão completamente imbricadas. Ambas exigem, por sua vez, uma atenção à corporeidade, à espacialidade e à temporalidade. Isso nos leva a refletir tanto sobre a performance cênica quanto sobre o eixo literário-ficcional do texto dramatúrgico. Questionar a noção de presença no teatro de nossos dias implica indagar sobre os modos de representação do sujeito, a concepção de corpo, as formas de lidar com a referência e o sentido. Questões como a identidade subjetiva, a mecanização do sujeito e a convivência do ator com a imagem (fílmica, videográfica etc.) de si mesmo em cena entram em pauta na nossa discussão da presença e de suas múltiplas problematizações e redefinições no teatro narrativo-performático de nossos dias.

Nos anos 1960 e 1970, todo um teatro inspirado em Antonin Artaud – liderado por nomes como o do diretor polonês Jerzy Grotowski, na Europa, e por grupos como o Living Theatre, nos Estados Unidos e depois na França – vai valorizar uma dimensão da intensidade corporal, da comunicação direta, ansiando, aparentemente, por uma quebra das formas de mediação em nome da possibilidade de uma autenticidade mais profunda que se poderia encontrar apenas no instante mesmo do encontro entre atores e espectadores. Mas também nos anos 1970 vai se desenvolver um tipo de produção teatral, que muitas vezes foi designada de teatro visual e/ou formal, no qual se verificam jogos de imagens, de geometrias cênicas e de processos de lentificação do movimento e do gesto geradores de uma suspensão temporal e mesmo de uma desmaterialização da presença, de tudo o que no teatro das intensidades corporais artaudianas se reúne e se conjuga sob esse nome. Penso no teatro do norte-americano Robert Wilson, mas poderia incluir na mesma vertente o autoproclamado "teatro da morte" de Tadeusz Kantor, cujos atores são tornados figuras sonambúlicas, espécies de marionetes ou quase zumbis, corpos humanos que parecem desprovidos de vontade, consciência, desejo ou de qualquer núcleo interno que seja o centro propulsor de ações que se externalizem corporalmente e que possam ser apreendidas como efeitos de deliberações pessoais de seus agentes. Também os bailarinos da coreógrafa Pina Bausch, pelas repetições, pelos movimentos quase maquínicos, por suas figuras reduzidas por vezes a quase autômatos, parecem descrever uma problematização contemporânea da noção de presença no teatro.[49]

[49] Sobre o descentramento, dissolução, mortificação e descorporalização do corpo no trabalho de criadores como Bob Wilson, Pina Bausch e Tadeusz Kantor, entre outros, há inúmeras referências de pesquisa crítica e teórica. Para mencionar apenas alguns textos breves, eu lembraria *Les corps e ses doubles: l'enjeu du corps dans les spectacles de Robert Wilson* (Frédéric Mau-

O teatro brasileiro atual ilustra bastante bem a dificuldade e a ambiguidade do problema da presença na cena contemporânea. Há exemplos extremamente contundentes de presença material e corporal intensa como marca de uma determinada teatralidade, como é o caso da produção liderada por José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina Uzyna Uzona e por Antônio Araújo no Teatro da Vertigem. Nos dois casos, é fundamental o impacto dos gestos, dos movimentos, das vozes dos atores, ao lado das intensidades sonoras que ressoam pelas caixas de som, de instrumentos de músicos, da manipulação de objetos que produzem ruídos estridentes e incômodos ou agradáveis e sensuais, reunindo-se ao impacto causado por odores (éter, incenso, etc.) e pelas marcas do espaço físico.

A importância desses elementos é evidente nos trabalhos de Antônio Araújo, como, em parte, já se viu no capítulo anterior. Em *O livro de Jó*, os cheiros típicos de hospital (éter, álcool), a maquiagem de sangue em que se banhava o intérprete de Jó (Matheus Nachtergaele), sua nudez ao longo do espetáculo, os sacrifícios a que era submetido, os sons metálicos de macas e mesas hospitalares sendo locomovidas (e tendo suas ferragens atritadas) diante dos espectadores levavam esses últimos a sentirem quase que fisicamente o impacto do trabalho teatral. Efetivamente, eram muitos os casos de pessoas que passavam mal e que desmaiavam durante as exibições da peça. Em *Apocalipse 1,11*, a mistura de aspectos como o desnudamento total ou parcial dos atores em diversos quadros, as cenas de tortura e de violência, a sonorização agressiva do ambiente, a referência a chacinas de presidiários são recursos responsáveis por uma espécie de hipertrofia deliberada da intensidade corporal e da presença no fortíssimo espetáculo do Teatro da Vertigem.

No caso do Teatro Oficina Uzyna Uzona de Zé Celso Martinez Corrêa, a alegria, o carnaval, o prazer estão sempre cultuados mesmo no despedaçamento dionisíaco de corpos como o que fora encenado com *Bacantes*, espetáculo em cuja exibição carioca alguns anos atrás, em um dos armazéns do cais do porto, as bacantes literalmente desnudaram e, teatralmente, devoraram aos olhos dos espectadores o cantor e compositor Caetano Veloso. Mas a alegria e o humor não implicam que a corporeidade e suas manifestações sejam menos radicais e intensas nos espetáculos de Zé Celso Martinez

---

rin, in Aslan, 1994: 227-238), *Dionysos en Allemagne – Sur l'interférence moderne de la danse et du théâtre* (Philippe Ivernel, in Aslan, 1994: 193-204), *Tadeusz Kantor, le survivant de Cracovie* (Guy Scarpetta, in Théâtre National de Strasbourg, 1989/1990: 84-89) e *La disparition du théâtre* (Johannes Birringer in Théâtre National de Strasbourg, 1989/1990: 104-109).

Corrêa do que nos de Antônio Araújo. Isso se comprova por muitos exemplos, extraídos dos próprios trabalhos do Oficina: a explicitude dos beijos na boca entre as personagens da peça *Hamlet*, como Horácio e Hamlet; Ofélia e seu irmão Laertes, na despedida desse último quando parte para a França; Hamlet e seu tio, em um beijo de raiva e não de amor, beijo que mistura a saliva de inimigos e faz o príncipe Hamlet cuspir de asco logo depois. As cenas de erotismo entre Gertrudes e Cláudius – o usurpador do trono do rei assassinado –, a nudez do rei impostor ao longo de cenas em que ele se embriaga e remói a culpa pelo assassinato de seu irmão, enquanto anda por todo o palco-pista do Teatro Oficina; a torrente de água e o lago cheio de plantas (algas) e de lodo em que se afogou Ofélia na encenação da peça de Shakespeare realizada por Zé Celso; a intensidade corporal e vocal exigida dos intérpretes na ocupação da arquitetura do teatro-passarela-sambódromo que é a bela sala-corredor-rua do Oficina no bairro do Bexiga, em São Paulo, exemplificam a intensificação da presença cênica e corporal nos espetáculos de José Celso. A intensa utilização de areia, de barro e de lama em *Os sertões – a terra*, bem como a vitalidade rítmica dos numerosos coros, cujos integrantes povoam o palco-pista e escalam as arquibancadas do Teatro Oficina no conjunto dos espetáculos do ciclo *Os sertões*[50] também testemunham a força de presença que impregna os espetáculos liderados por Zé Celso.

Poderíamos opor a esse teatro da intensidade material e corporal, o chamado teatro da imagem, da multiplicidade de referências literárias e artísticas, da ironia cerebral e da fragmentação formal de Gerald Thomas. Poderíamos também juntar a esse campo de uma teatralidade irônica e menos fundada na exacerbação da presença material, vários dos espetáculos de Enrique Diaz, como o *A bao a qu – um lance de dados*, *Cobaias de Satã* e *Melodrama*. Nos trabalhos de Thomas e de Enrique Dias, não há, como veremos mais à frente, nenhuma intensificação da corporeidade do tipo da que se verifica nos espetáculos de Zé Celso e de Antônio Araújo. As peças de Thomas investem em certos recursos de distanciamento ou de separação entre a cena e os espectadores, como as cortinas de filó com as quais ele costumava fechar a boca de cena nos trabalhos dos anos 1980 e a fumaça que torna nebulosa a imagem, recurso que Thomas não deixou de usar também nos espetáculos mais recentes. A iluminação primorosa (e muito explicitamente desenhada ou formalizada estilisticamente) nas peças de Thomas, bem co-

[50] Exibidos no Teatro Oficina a partir de 2002 e nos anos imediatamente seguintes.

mo em espetáculos de Enrique Diaz, a utilização intensa de imagens em movimento (fundamentalmente, vídeos) em trabalhos de Diaz, como *Cobaias de Satã*, *Melodrama* e *A paixão segundo G.H.*, ajudam muitas vezes não só a distanciar o impacto ou o efeito da presença corporal, mas contribuem mesmo, se não para uma espécie de despresentificação da concretude e da atualidade do corpo, pelo menos para uma problematização irônica da presença. A ampla utilização da voz gravada e amplificada, a distorção vocal, os efeitos de desaparecimento da voz sob a massa sonoro-musical são recursos que também contribuem para essa espécie de crepúsculo irônico da presença como atualidade autêntica do corpo; de queda, de quebra, de esmaecimento do corpo, de sua unidade e de sua atualidade.[51]

Nesse quadro, parece, então, que poderíamos falar da existência de duas vertentes teatrais, uma delas fundada na explicitação da presença, como performatização material e corporal exacerbada (Zé Celso e Antônio Araújo), e a outra, no esmaecimento irônico e cerebral dessa presença (Gerald Thomas e Enrique Diaz). Entretanto, essa separação, diferindo claramente os dois campos entre si, não parece dar conta da realidade, pois a diferença interna e a divisão dentro de cada campo, jogando a intensificação da presença contra seu esmaecimento, parecem se dar no interior mesmo dos espetáculos de cada um dos quatro diretores referidos, em arranjos diferenciados. A opulência, a grandiosidade e a força material dos cenários de Daniela Thomas, para os espetáculos de Gerald dos anos 1980, a contribuição de intérpretes tão bem preparados vocal e corporalmente como José Damasceno e Bete Coelho, nos trabalhos daquela fase, a intensidade da presença musical na banda sonora (para roubar uma expressão própria do cinema) são aspectos que desmentem a ideia de uma mera fragilização da presença material e corporal no teatro de Gerald. Os intérpretes da Companhia dos Atores de Enrique Diaz também primam por sua força e vitalidade vocal e corporal, pelo domínio técnico e pela destreza que exibem desde os primeiros espetáculos da trupe.

Por outro lado, no teatro de Zé Celso, a intensa utilização de vídeos, de numerosos monitores em cena, multiplicando as imagens dos atores, amplificando partes de seus corpos, bem como a projeção de filmes sobre os espa-

[51] Já indiquei, em nota anterior, referências de trabalhos sobre uma certa ideia de desfazimento do corpo como presença e como substância no teatro atual. No que respeita especificamente à questão do impasse que se coloca para a noção de presença teatral em decorrência dos usos contemporâneos da imagem técnica no palco, lembro os estudos de Béatrice Picon-Vallin (1998, 2001 e 2002).

ços da cena, de maneira fixa ou móvel, com ou sem o suporte de uma superfície unificada para a projeção, são alguns elementos de relativização (ou de explosão) da presença corporal no teatro de Zé Celso. No teatro de Antônio Araújo, a exposição dos corpos dos atores em situação de quedas sucessivas, de vertigem, de embriaguez, de percurso trôpego e de fracasso parecem também ser, ao lado de procedimentos diversos de coisificação, indícios de que aquilo que vimos inicialmente como intensificação da presença precisaria ser relativizado pela fenda, fissura, brisura que a mortificação parece causar em qualquer sentido unívoco de presença como atualidade compacta ou como autenticidade monolítica.

Gostaria, a partir de agora, de me deter um pouco em trabalhos de cada um dos quatro diretores a que vinha me referindo nos últimos parágrafos (Gerald Thomas, Ènrique Diaz, José Celso e Antônio Araújo), para tentar mostrar o que me parece ser o jogo da presença no teatro contemporâneo, como jogo ambíguo, paradoxal e simultâneo de constituição e desfazimento, de instauração e desaparecimento do que tendia a se constituir.

Gerald Thomas: esperando Beckett

Esperando Beckett, a peça de Gerald Thomas estrelada pela jornalista Marília Gabriela, constitui-se em proveitoso exemplo para a discussão da problematização da presença e da desestabilização do sentido, principalmente pela relação que o trabalho tece com o universo da mídia televisiva. O espetáculo se inspirou no romance *Malone morre*, de Samuel Beckett, mas não são reproduzidos em cena nem o contexto – ainda que incerto – do velho e decrépito narrador do romance de Beckett, nem os vários ambientes das histórias que ele cria para preencher o tempo enquanto espera a morte. Do mesmo modo que o romance enfatiza o narrador e sua situação, em detrimento, de certa maneira, da própria ficção do personagem Sapo, Gerald também destaca, de modo igualmente autorreflexivo, a situação de enunciação: Marília Gabriela em seu estúdio de televisão.

No início do espetáculo, a voz em *off* de Marília ressoa nas caixas de som tecendo comentários absolutamente corriqueiros a propósito de temas que vão do fato de a jornalista perceber que falta um botão na sua blusa até certas alusões à vida e aos hábitos do escritor que se imagina estar chegando à emissora de TV. A atriz-jornalista age normalmente, acompanhando com

gestos coerentes aquilo que sua voz expressa ou enuncia em *off*, como se a voz não lhe tivesse sido extraída, como se corpo e voz, pela operação de seccionamento, não aludissem a dimensões temporais distintas: por um lado, a voz gravada outrora e agora somente reproduzida e, por outro lado, o corpo agindo agora como se a voz que ressoa também fosse uma ocorrência natural do instante vivido e não mero registro mecânico de algo passado.

A encenação enfatiza o caráter mecânico da voz, não por meio de sua distorção, mas simplesmente assumindo e não disfarçando que ela não está sendo emitida no momento presente. Marília Gabriela, de fato, não dubla a própria voz, não faz os movimentos labiais correspondentes aos fonemas que estão ressoando em *off*. Em quase todo o trecho inicial, sua boca está nitidamente fechada. Quer dizer, há sorrisos, respirações ou suspiros que poderíamos dizer que são absolutamente naturais, se não fosse a extrema expressividade de uma atriz precisa e rigorosa, que desnaturaliza ou hiperrealiza sua atuação, via expansão gestual e certo tom discretamente expressionista (olhos muito abertos, dotados de movimentos muito explicitados, gestualidade das mãos também ampla) com que compõe cada um de seus gestos e atitudes. Apesar de não dublar a própria voz, a jornalista-*performer* não está imóvel. Há movimentos com os músculos faciais, com os olhos, as mãos, os braços, o tronco voltando-se para o interlocutor a que se dirige a cada momento, assim como há sorrisos, risadas mais abertas, expressões de preocupação ou de inquietação interior etc.

Instaura-se uma primeira problematização da presença cênica por meio do recurso técnico da voz em *off*. Esse recurso não produz apenas uma clivagem temporal do corpo-voz de Marília Gabriela diante dos espectadores. A divisão diz respeito também a outros aspectos do que se poderia chamar de complexa semiose de Marília Gabriela como ícone de si mesma no espetáculo de Gerald Thomas. Por um lado, o corpo constitui uma presença imediata e espontânea, a materialidade tátil e visível, o não mediado e o privado (o corpo de Marília Gabriela antes de o programa ir ao ar). Por outro lado, a voz aponta para o puro rastro, para uma presença (a da gravação), cuja natureza é, paradoxalmente, a da ausência (da emissão vocal), o tecnicizado, o sempre já invadido pela tecnologia, o que é extraído, compulsoriamente, do privado para o público (a sonorização técnica da voz da jornalista testemunha a impossibilidade da completa espontaneidade não mediada do corpo-voz individual em qualquer momento que seja). Os dois âmbitos paratáticos se conjugam e se tensionam, criando o amálgama internamente diferido,

i.e., *dividido*, de Marília Gabriela em cena. Ela é real e é personagem, é matéria e é imagem, é presença efetiva e é rastro tecnológico.

A cotidianidade dos gestos e conversas no estúdio, bem como a expressividade pessoal como marca de uma individualidade singular, não dá conta de evitar os efeitos de sublevação da voz em *off* contra a semântica da presença percebida como dado compacto e não problemático. Por outro lado, é a própria voz em *off* que talvez tenha demandado uma intensificação expressiva nos olhos, nos movimentos faciais e nas mãos da atriz. Mas essa intensificação é incapaz de apagar a ausência. De fato, o que se produz como efeito de sentido diz respeito a uma presença fendida, que só existe como ocorrência com base em sua divisão interna.

Mas continuemos nosso exame da peça. Em certo trecho, um dos atores comenta sobre a aparência de cansaço da jornalista, sugerindo que ela tome um café. Já a apresentadora, em meio a comentários esparsos, fala jocosamente com os colegas a respeito da suposta amizade entre Gerald Thomas e o escritor Samuel Beckett, cuja chegada ao estúdio ela aguarda para a realização da entrevista agendada. Uma atriz, representando alguém da equipe técnica, passa mal e desmaia, necessitando ser socorrida pelos colegas. Como essas, uma série de outras pequenas ações ou ocorrências se dão no trecho inicial do espetáculo sem que elas cheguem, entretanto, a se conjugar em termos de uma linha narrativa precisa, permanecendo, como ocorrências pouco semantizadas pelo espetáculo, em uma espécie de condição de eventos aleatórios não unificados em um plano significacional determinado.

Em certo momento, as vozes, sempre em *playback*, de Marília e do diretor do programa ressoam um pequeníssimo fragmento de diálogo extraído de *Esperando Godot* e repetido posteriormente no espetáculo:

> – Vamos embora.
> – Não podemos.
> – Por quê?
> – Esperamos. (Beckett, 1952: 16 e 1976: 18).

A impossibilidade de sair de dada situação não é privilégio da dupla Estragon-Wladimir em sua espera interminável, da qual não podem escapar, como não podem também desligar-se um do outro. Um certo tipo de aprisionamento – muitas vezes bastante físico – aos pequenos contextos e contingências das situações vividas – acomete, pode-se dizer, os personagens e narradores de Beckett de modo geral e, com certeza, é o caso de Malone no

leito em que convalesce, assim como é o do personagem Sapo (que o narrador decide, arbitrariamente, chamar de Macmann a partir de determinado instante), quando ele se encontra na instituição em que é, compulsoriamente, recolhido, conforme o que o narrador relata na parte final do livro.

A personagem Marília Gabriela também não pode sair de seu estúdio, que se torna, na peça de Gerald, o espaço mental de um tipo de fluxo de consciência da jornalista. Em dado momento do espetáculo, ouvimos um ruído, que lembra uma descarga elétrica ou um defeito de funcionamento no sistema de som do estúdio. Os atores da Companhia de Ópera Seca saem de cena, deixando Marília Gabriela sozinha. As luzes também mudam bastante a partir daí, aumentando as regiões de obscuridade e de sombras no espaço cênico. Marília passa por um processo que lembra uma espécie de delírio ou transe momentâneo, um tipo de deriva psíquica. Ela parece entrar em outra dimensão espaço-temporal, distinta daquela em que se encontrava até então. Fende-se ou desloca-se a atualidade em meio ao espaço cotidiano.

As coisas que a intérprete diz durante o processo do transe em que aparenta ter entrado não estão mais ancoradas em um contexto referencial supostamente objetivo, qual seja o do estúdio da emissora de TV em que trabalha. Ela não se dirige aos colegas que desapareceram da cena e também não fala propriamente ao público. Somente em um único momento ela chega bem perto de algum dos espectadores e fala parte do texto, num instante breve de quebra irônica do marco ficcional. Mas esse instante é uma exceção ao que predomina ao longo do trecho em que se insere, trecho no qual a personagem Marília Gabriela não se dirige a qualquer interlocutor e não parece estar presa a uma realidade determinada. Houve uma interferência grave e não controlada da tecnologia no espaço material e psíquico do estúdio.

O texto falado por Marília durante a longa fase intermediária do espetáculo (fase da duração do transe e do defeito técnico indicializado pelo ruído de descarga elétrica) é composto fundamentalmente de fragmentos do romance *Malone morre*. São trechos extraídos principalmente dos segmentos autorreflexivos do discurso do narrador. Marília não se refere diretamente à ficção de Sapo-Macmann criada por Malone. A apresentadora de TV também não se diz Malone nem assume – por meio de uma caracterização de personagem – os supostos traços comportamentais e a possível postura do enunciador no texto de Beckett, conforme o que os leitores do romance possam constituir imaginariamente como a própria figura de Malone.

A jornalista parece ter sofrido, entretanto, uma instantânea ação perturbadora ou desestabilizadora da parte de fatores ou agentes imateriais e invisíveis, comprometendo, diante dos espectadores, a solidez de sua presença como pessoa pública, de sua imagem constituída e solidificada por meio da mídia televisiva. Mídia essa que é representada, no espetáculo, pelo estúdio, por seus técnicos e pela própria Marília como ícone de si mesma. A apresentadora, desorientada, anda pelo palco, engatinha em certo momento, come um sanduíche sentada embaixo de sua mesa e fala coisas que não parecem se ancorar em quaisquer contextos referenciais determinados, ou pelo menos os espectadores não têm informações explícitas sobre as situações a que aqueles enunciados se associam. Já não remetem diretamente ao ambiente de trabalho de Marília, mas não parecem se inserir em qualquer outro contexto ficcional suscetível de ser concretizado de modo estável (ou consensual) na recepção dos espectadores.

A atriz-jornalista afirma coisas, como, por exemplo, que "não precisa luz forte, uma luzinha basta" (Beckett, 1986: 10) ou que "o essencial é comer e cagar. Prato e penico, penico e prato, esses são os dois polos da vida" (idem: 13), ou, ainda, se refere aos mecanismos ou características do próprio pensamento:

> Muitas são as formas em que o imutável busca alívio para sua falta de forma. Ah, sim, sempre fui sujeito a pensamentos profundos (...). Esse aí estava me atormentando há uns cinco minutos. Ouso esperar que não haja mais nenhum dessa profundidade (idem: 29).

Outra alusão irônica e esvaziadora ao próprio pensamento aparece no fragmento em que a enunciadora afirma:

> Devo ter tido minha ideiazinha, quando comecei (...), mas ela me saiu da cabeça, minha ideiazinha. Não importa, acabo de ter uma outra. É talvez a mesma, as ideias são tão parecidas quando a gente as conhece (idem: 63).

A materialidade do alimento e das fezes, dos processos orgânicos básicos ("comer e cagar"), aparece ao lado da imaterialidade da luz, da ideia em fuga e do paradoxo das "formas em que o imutável busca alívio para a sua falta de forma". Além do mais, tudo é frágil e residual ("uma luzinha basta", uma "ideiazinha" pouco singular e fugidia). Essa conjugação de temas parece falar do cruzamento complexo em que se constituem a produção de presença e a emergência de sentido como deriva na peça *Esperando Beckett.*

Além de a cenografia não descrever nem o quarto do narrador, nem os vários ambientes em que Sapo é flagrado no relato de Malone, a desconexão

com o contexto do romance se liga também ao modo de Thomas operar a seleção de trechos no roteiro do espetáculo. Os fragmentos são frequentemente curtos e não aparecem no interior dos blocos discursivos de relativa unidade interna a que pertenciam originalmente, de modo que o próprio contexto verbal em que o trecho selecionado se inseria, i.e., o segmento discursivo de que fazia parte no desdobramento do romance, rompe-se e não é trazido para o espetáculo.

Por exemplo, a frase "acho que estou com alguma doença de mulher" aparece no romance como enunciado habitual de Mamãe Luís, mulher do camponês Luisão. Mamãe Luís dizia, segundo o narrador, algo como "acho que estou com alguma doença de mulher" nos momentos cotidianos de cansaço e apreensão a respeito das condições de vida suas e de sua família, em cuja casa Sapo gostava de ficar horas a fio, meio sem fazer nada, durante suas férias escolares. Vejamos, para esclarecer esse ponto, um trecho um pouco maior do segmento no interior do qual aparece, no romance, a frase mencionada.

> Fazia apenas uns cinco ou seis anos que ela estava assim. Estou com alguma doença de mulher, ela se dizia, sem acreditar muito nisso. Na cozinha impregnada das dores diurnas, a noite lhe parecia menos noite, o dia menos morto. Nos momentos difíceis, quando precisava de coragem, ela gostava de apertar sob os dedos a velha mesa em torno da qual logo ela veria os seus reunidos [após o dia de trabalho], esperando que ela os servisse, e sentir em sua volta, prontos a servir, os objetos e utensílios de todos os dias (idem: 53).

No espetáculo, a frase "acho que estou com alguma doença de mulher" não aparece como um enunciado atribuído à personagem Mamãe Luís, que não é, em momento algum referida por Marília Gabriela. Desconectada de Mamãe Luís, a frase também perde toda relação com o ambiente campesino de pobreza e ignorância, a partir do qual Malone localiza a personagem feminina e descreve seu cotidiano, acompanhando, de certo modo, as visitas que Sapo lhe faz em suas idas ao campo. Então, podemos dizer que o discurso narrativo de Malone é submetido a uma dupla operação, no que tange à referência, no espetáculo de Thomas: por um lado, recebe uma carga mais intensa ainda de indeterminação; por outro, o ambiente do estúdio e a presença de Marília operam uma transmutação de possibilidades no arco da referência e no campo da produção potencial de sentido. Assim, a frase "acho que estou com alguma doença de mulher", assim como os deslocamentos de Marília, o fato de ela engatinhar e de comer o sanduíche embaixo da mesa

não podem ser desligados da imagem pública da jornalista Marília Gabriela. Acontece que, em relação a essa imagem, trata-se de elementos que rompem o clichê da inteligência ativa, do controle racional, da mulher que discute com os artistas, intelectuais, líderes políticos e empresariais mais importantes do país em seu programa diário de entrevistas.

Não só a imagem pública de Marília é atingida. Os móveis e objetos do cenário (mesas de controle de som e de vídeo, câmeras etc.) sofrem uma deformidade, que faz com que não pareçam muito sólidos ou que deem a impressão de terem como que derretido parcialmente em algum momento anterior. De fato, não se trata de móveis e aparelhos reais levados de um estúdio para o palco do Teatro do Sesc. Os instrumentos e mobiliário que se veem em cena são nitidamente adereçados e sua forma é desrealizada, como se as superfícies planas tivessem sido meio entortadas por algum processo físico não explicado no espetáculo ou, simplesmente, não explicável.

Pode-se apreender a imagem disforme dos objetos como decorrente do estado momentâneo de alteração psíquica da personagem. Essa hipótese é, de certo modo, preparada pela alusão ao cansaço e ao esgotamento físico da jornalista, tematizados pelo ator que, a certa altura, sugere-lhe que tome um café, para ver se seu estado de ânimo melhorava. Entretanto, a justificativa causal da alteração psíquica momentânea em decorrência do cansaço físico não se explicita claramente por qualquer dado formulado no texto enunciado durante a exibição, como também não se evidencia por informações narrativas efetivamente plasmadas pela sequência de ações cênicas. Além da hipótese de um momento delirante de Marília Gabriela, o espectador pode conceber outras alternativas de apreensão causal. Pode supor, por exemplo, que, por coincidência – ou por alguma influência *astral* não explicável racionalmente –, o fato de pessoas estarem prestes a receber alguém especialmente estranho e cheio de idiossincrasias que rompem com o senso comum acaba por contagiar todo o ambiente com manifestações fantasmáticas, que são também formas de ruptura do esperável e do ordinário.

O espaço de fantasmagorias no espetáculo se radicaliza, de fato, com a aparição de uma figura vampiresca na cena. Trata-se de um dos atores que vem do subsolo pela rampa de acesso ao palco colocada no fundo da semiarena. O intérprete é iluminado em contraluz e caminha meio curvado e com as mãos trêmulas e crispadas. O uso de fumaça no palco dá uma sensação de nevoeiro. Para além do foco que ilumina a própria Marília Gabriela e mostra sua atônita expressão de pavor, com os clássicos olhos arregalados de fil-

mes de terror, reinam no palco as regiões de sombras e obscuridade. A música lembra também o mistério de filmes expressionistas como o *Drácula* de Murnau. A chegada da misteriosa figura pela rampa que liga o subsolo do teatro ao palco pode-se considerar, inclusive, uma citação da antológica sequência da entrada do personagem Drácula no quarto em que se encontra seu hóspede atônito e apavorado no trecho ainda inicial do filme de Murnau.

Acontece, entretanto, que não se desdobra desde o início do espetáculo qualquer trama que prepare o espectador para o surgimento de fantasmas, de vampiros ou de mortos-vivos. Thomas parece brincar com certos clichês, extraindo-os fragmentariamente de seus contextos habituais. Trata-se de clichês provenientes tanto do cinema expressionista quanto do filme *noir* e das fitas de suspense mais comerciais. Mas a estranha imagem (ou miragem) que apavora Marília pode ser apreendida também como a figura do personagem que a entrevistadora aguarda, ou seja, o próprio Samuel Beckett. Em texto do programa da peça, Marcello Bosschar lembra que o encenador descrevia e imitava para Marília, durante o processo de ensaios, o modo como Beckett andava "desengonçado, lento, dedos crispados. Uma imagem taciturna, pesada. [Gerald imitando Beckett] vai até a cadeira, pousa as mãos sobre a mesa, Gabi deixa os papéis caírem, é esta a marca. Enquanto ela cata os papéis ele some". O relato de Bosschar não apenas descreve uma ocorrência dos ensaios, mas registra o modo como surgiu, casualmente, a cena da aparição da figura vampiresca que se via no espetáculo.

No romance de Beckett, frequentemente, não sabemos se as informações fornecidas pelo narrador correspondem a uma realidade de razoável grau de objetividade ou se são imagens puramente mentais de Malone, imagens não passíveis de se associarem a qualquer âmbito externo. Isso não diz respeito apenas à história do personagem Sapo. Mas atinge também as descrições que o narrador faz do ambiente e da situação em que está inserido, uma vez que para cada dado apresentado seguem-se frequentemente informações que colocam em dúvida esse elemento anteriormente formulado.

Wolfgang Iser postula a ideia de que o sentido das obras ficcionais, de modo geral, emerge precisamente daquilo que nelas não se explicita claramente, seja como significados dados, seja como conexões formuladas pelo texto entre suas partes ou aspectos. O que autores modernistas como Joyce e Beckett fazem, conforme a teorização de Iser, é radicalizar a omissão de dados, o gosto pela contradição e pelo que o crítico alemão chama de *negativi-*

dade, que tem a ver, exatamente, com os procedimentos pelos quais se multiplicam deliberadamente os vazios nos textos (Iser, 1999: 123-198).

A própria debilidade física e mental (com perda de memória, por exemplo) que atinge o narrador já torna pouco confiáveis muitas de suas afirmações, suscetíveis todas elas de serem apreendidas como possíveis delírios decorrentes da precariedade do estado de saúde de Malone. Assim é que não podemos ter qualquer segurança a respeito, por exemplo, da estranha visita de um sujeito a seu quarto, da agressão física desse sujeito a Malone e de sua volta posterior ao aposento do narrador, que relata esses fatos já na parte final do romance.

Há um momento do romance em que o narrador tematiza belamente a possibilidade de que tudo aquilo que relata como se dando em um plano externo não passe, na verdade, de sensações interiores ou imagens mentais do próprio Malone. O narrador, que está se referindo à luminosidade e à cor do ambiente, fala em "incandescência pardacenta", para descrevê-las. A expressão, aliás, aparece também na voz, em *playback*, de Marília Gabriela no espetáculo de Thomas e é repetida algumas vezes, logo em seguida, sendo submetida a distorções mecânicas do som. No romance, após se referir à luminosidade e à cor, Malone passa aos ruídos que ouve em seu quarto. Nesse momento é que enuncia o trecho que se segue.

> (...) E docemente meu pequeno espaço volta a zumbir. Podem dizer que é minha cabeça, e me parece muitas vezes que estou dentro de uma cabeça e que estes oito, não, seis, estes seis andares que me cercam são de puro osso. Daí a concluir que a cabeça é a minha, não, nunca. (...) E dentro do crânio, o vácuo? É o que pergunto. E se fecho os olhos, os fecho realmente, como não podem fazê-lo os outros, mas como eu posso, pois há limites para minha impotência, então às vezes minha cama se ergue e levita pelo ar, ao sabor dos redemoinhos, como um fio de palha, e eu dentro. Não é uma questão de pálpebras, felizmente, mas como se a alma precisasse ser velada, esta alma negada em vão, vigilante, ansiosa, girando em sua jaula como numa lâmpada, na noite sem porto nem navios nem matéria nem entendimento (Beckett, 1986: 59).

O edifício de seis ou oito andares em que se encontra o quarto de Malone reduz-se, possivelmente, à sua própria caixa craniana, jaula em que se aprisiona a alma desorientada, sem a chance de ancoragem em sua errância interna. Gerald também aprisiona Marília não propriamente em uma caixa craniana, mas em um pequeno armário, meio geladeira, que é aberto pela intérprete para pegar ali o sanduíche que comerá em cena. No instante em que Marília abre o armário-geladeira, percebe-se dentro dele uma réplica do

busto de Marília, dando a ver sua cabeça e seu rosto. São visíveis também as duas mãos da réplica encaixada de Marília. As mãos do duplo da jornalista seguram um sanduíche.[52] É do seu duplo congelado ou encaixado que Marília toma o sanduíche que come sentada embaixo de sua mesa de trabalho. Ao se dirigir para baixo da mesa, Marília mimetiza, por assim dizer, o enquadramento-encaixamento de sua réplica congelada. Agora, a atriz reproduz a réplica com que se defrontara, duplica-a, dobra-a, tornando a pessoa e o corpo efetivo da intérprete uma réplica da réplica, imagem da imagem.

Acresce-se que, em decorrência da situação momentânea que lembra uma experiência tipicamente infantil, a imagem de Marília sentada embaixo da mesa, ganha um teor de fragilidade, de algo marcado por uma espécie de sinal de menos, de algo ou alguém não suficientemente formado, não maduro. Dado que, por sua vez, é suscetível também de se associar, ainda que de forma diferenciada, à precariedade do estado de saúde e à condição absolutamente residual da vida de Malone enquanto ele, no romance de Beckett, vocaliza e escreve a história de Sapo e faz o levantamento de seu inventário, juntamente com as observações autorreflexivas sobre a situação em que se encontra.

A autorreflexividade impregna também o espetáculo de Thomas, principalmente por meio de duplicações ou espelhamentos da personagem Marília Gabriela interpretada por Marília Gabriela. Além da sua imagem tridimensional no armário-geladeira, vemos, ainda na parte inicial do espetáculo, a maquiadora (Fabiana Guglielmetti) do estúdio folheando a revista *Caras* em que aparecem fotos de Marília com seu namorado – o ator Reynaldo Gianecchini – e o diretor Gerald Thomas. Mas a duplicação principal se faz na ambiguidade que marca Marília Gabriela, simultaneamente signo e referente, personagem e pessoa. Vez por outra, a maquiadora se levanta da cadeira em que está sentada, enquanto folheia a revista *Caras*, e vai retocar a maquiagem ou o cabelo de Marília, que está em sua mesa, bem em frente à maquiadora, separada da cadeira dessa última por uma distância de aproximadamente dois ou três metros.

Essa maquiadora pode ser vista como uma espécie de espelho invertido de Marília, seu duplo perverso, criação inevitável do próprio meio de pro-

[52] A visão do busto de Marília Gabriela colocado dentro do pequeno armário-geladeira não era acessível a todos os espectadores nas exibições do Teatro do Sesc-Copacabana. Devido à disposição semicircular da plateia, ocorria, de fato, que de certos lugares e em decorrência do tipo de angulação não se podia ter a visibilidade do interior do armário-geladeira no instante em que a intérprete abria a porta do pequeno móvel cenográfico para pegar o sanduíche que comeria logo depois.

dução televisivo. Fabiana Guglielmetti tem um figurino que, pela cor aberta e vibrante, destaca-se do conjunto dos figurinos de cor escura, variando do preto (o da própria Marília) a vários tons do cinza (no caso dos demais intérpretes). A única voz direta (não submetida à mediação tecnológica em *playback*), no trecho inicial do curto espetáculo (a peça tem uma duração aproximada de 50 minutos), parece a dessa curiosa maquiadora. Sua voz ressoa aguda e esganiçada – lembrando uma ave de rapina ou, talvez, um tipo histérico de gaivota ou de gralha – cada uma das várias vezes que ela repete, com pequenas variações, a ação de se levantar de sua cadeira na parte mais externa da arena e se dirigir até a entrevistadora, que está sentada em sua mesa ao fundo. A voz de Fabiana-maquiadora-gralha-urubu não é utilizada para emitir enunciados verbalmente articulados, mas apenas na qualidade deliberadamente aguda, estridente, esganiçada do próprio som não articulado. Essa espécie maniqueísta de ave de rapina lembra a imagem dos editores de Beckett que Gerald pinta no programa da peça. Eles são mostrados como ávidos de lucro, como parasitas sanguessugas do gênio criativo do escritor, vociferando enlouquecidos sobre seu espólio literário, principalmente após sua morte e o fim da possibilidade de intervenção do próprio autor em negociações relativas a direitos autorais.

Os processos diversos de duplicação da figura central do espetáculo de Thomas – ou seja, da própria Marília Gabriela – aproximam-se dos procedimentos de duplicação ou de autoprojeção do narrador sobre o personagem Sapo-Macmann (aliás, nova divisão/duplicação) no quarto-caixa em que se encontra e nos objetos que lhe rodeiam e que ele conta e reconta, tentando inventariá-los. Projeto esse, aliás, fadado ao fracasso, não só pela extinção progressiva da voz e da vida do narrador (voz-vida é, aliás, outra duplicação significativa no romance), mas pela impossibilidade de Malone estabelecer finalidades para suas ações e dar conta delas sem enovelar-se infinitamente em seu próprio discurso.

No caso do espetáculo, a duplicação principal se faz na ambiguidade que marca Marília Gabriela, simultaneamente signo e referente, personagem e pessoa. Entretanto, pode-se imaginar que no jogo das projeções ininterruptas; em meio àquele estúdio de TV e à intensa tematização da imagem midiática, o polo do referente objetivo e o da pessoa supostamente real é que se atenua e mesmo se dilui como ponto de chegada do processo de significação ou de referencialização. O seu valor de autenticação da mensagem se esfuma, se perde, se desrealiza. Não é difícil percebermos, então, um intenso diálogo das formas dramatúrgico-espetaculares de Thomas com os

modos de esfumamento da referência e da significação no discurso de Malone, discurso que, como a alma referida na citação anteriormente apresentada agita-se, "girando na noite sem porto nem navios nem matéria nem entendimento" (idem, 1986: 59), dando, entretanto, lugar a outros modos de concepção do sentido na arte e na literatura. Parece que é precisamente esse aspecto ligado aos modos de produção do sentido como deriva e como problematização intensa da referência que interessa a Thomas e que ele enfatiza em sua escrita cênico-dramatúrgica.

Gerald Thomas: o espaço do falso

O espaço do Teatro de Arena do Sesc-Copacabana, para a encenação de *O príncipe de Copacabana*, foi transformado de forma que a área da plateia ocupava uma semiarena, como ocorreu anteriormente com *Esperando Beckett* no mesmo teatro.[53] Ao estabelecer uma semiarena seccionando o espaço circular, Gerald não parecia querer simplesmente adaptar o palco em arena para uma estrutura mais próxima do teatro italiano, com a qual está mais habituado a trabalhar. Mas optava por tensionar a arquitetura aberta e circular com certos procedimentos de enquadramento da visão. Uma das consequências desse procedimento era exatamente a de chamar a atenção para o fato de que o teatro é isso também: visão, ângulo de visão, posicionalidade e enquadramento, para além da copresença corporal e material de atores e espectadores e dos efeitos de autenticidade, de verdade e de imediatidade que se associam às concepções habituais da presença no teatro e da arte teatral como constituída fundamentalmente pelo encontro real entre atores e espectadores. Concepções essas que enfatizam a materialidade do fato, atenuando a importância da ficcionalidade da representação, mas que não deixam de produzir um efeito de real (de substancialização da co-presença de atores e espectadores) por outro viés, que não necessariamente o do ilusionismo realista-naturalista.

O tensionamento entre frontalidade (própria da estrutura teatral à italiana, indicada, mas inexistente no caso do Teatro do Sesc de Copacabana) e circularidade (identificadora da arquitetura em arena, relativamente desca-

[53] No programa de *Esperando Beckett*, a concepção cenográfica é indicada como "conceito espacial" e é assinada por Gerald Thomas. Para *O príncipe de Copacabana*, o encenador contou com a colaboração de Du Gonçalves e Tiago Lenktaitis, que se responsabilizaram em parceria pela criação cenográfica.

racterizada para os espetáculos de Gerald no Sesc) produzia uma investigação e uma declaração sobre a arte teatral e sua relação com o procedimento de recorte do campo visual, com escolhas a propósito da maior ou menor proximidade e nitidez da visão configurada, com a angulação ou o ponto de vista do qual se enxerga alguma coisa ou se reconstitui a visão da mesma. Por meio desse tipo de investigação espacial, o dramaturgo-encenador aproxima o teatro tanto dos gêneros literários narrativos quanto do cinema e da fotografia. É claro que a fotografia e o cinema se prestam com grande eficácia à produção de efeitos de real. Mas a consciência do enquadramento da visão, da noção do dentro e do fora do campo visual, de sua delimitação, é determinante e fundamental para o fotógrafo e para o *cameraman*, mesmo que ele pretenda fazer filmes ou fotografias realistas. Essa consciência, no teatro dramático tradicional, parece que tende a se desfazer ao longo do processo de criação e construção da cena (incorporação das personagens pelos atores, fluxo contínuo da representação no espaço unificado do palco etc.). O desfazimento da consciência do procedimento de recorte do quadro ou da visão pelo artista no teatro tradicional parece se ligar duplamente, por um lado, à forma dramática e à sua pulsão de mímese do suposto fluxo temporal ordinário e, por outro lado, ao senso comum da ausência da mediação técnica como algo determinante da natureza mesma do teatro como meio de expressão.

A aproximação entre teatro, por um lado, e narrativa e/ou fotografia, por outro, problematiza o modo dramático e mimético predominante no teatro tradicional, que rejeita que a expressão cênica seja percebida como composição de imagens – ou de visões – e como modulação particular, entre outras possíveis, do tempo e da duração. O caráter mimético e direto da ação, característico do gênero dramático, exclui a explicitação no espetáculo dos traços visíveis de composição da imagem, assim como os de modulação do tempo e de mediação técnica de que se lança mão. O drama convencional constitui-se como uma forma que se disfarça a si mesma, priorizando os efeitos de naturalidade em detrimento da ostentação do artifício, enfatizando a sensação de verdade em detrimento da de visão. Um dos modos como Thomas enfatizou, nos dois espetáculos estreados no Teatro do Sesc de Copacabana, a composição e o enquadramento tinha a ver com a exploração das relações entre solo e subsolo. Pode-se dizer que, no que tange a essa relação, os dois espetáculos são simetricamente opostos, estabelecendo entre si um diálogo nítido, acessível somente aos espectadores que assistiram a ambos e que poderiam armazená-los em sua imaginação, concretizando-os como uma espécie de díptico.

A ação de *Esperando Beckett* se passa no solo, enquanto quase todos as personagens entram em cena vindo nitidamente do subsolo (onde ficam os camarins), por uma passagem muito marcada, fechada dos dois lados por tapadeiras de pano preto, de modo a formar uma espécie de corredor ascencional no fundo do espaço cênico da semiarena. Já a ação ficcional de *O príncipe de Copacabana* se passa em um subsolo, quase todos os atores necessitando, para entrarem em cena, descerem de um espaço mais elevado. Esse espaço de onde vêm os personagens é ficcionalizado como um âmbito extracênico, invisível para os espectadores, mas para o qual se chama a atenção de vários modos, como, por exemplo, quando se fala sobre a praça Serzedelo Correia ou a rua Santa Clara, aludindo-se ao fato de que estariam acima do espaço cênico visível, e quando algum ator ou atriz aponta para o rés do chão localizado também acima de onde se encontram.

Esse chão contíguo e superior, chão que é ao mesmo tempo teto ou cobertura do ambiente propriamente dito da ação, é indicializado, portanto, por recursos diversos. Um deles é a cenografia. O lugar da ação é recoberto por uma espécie de lona adereçada de modo a lembrar uma densa e compacta camada de barro, materializando-se, assim, o teto do espaço cênico ao tempo em que se configura de modo indicial (por contiguidade) sua face externa, invisível do ponto de vista de quem se encontra no interior. Além disso, a cenografia estabelece uma alusão à externalidade invisível também por meio da abertura das rampas de acesso ao subterrâneo. A irradiação luminosa, penetrando o subsolo pelos corredores ou rampas de descida a partir de uma fonte localizada no espaço externo ou para além dele, é também, em vários momentos do espetáculo, um meio de chamar a atenção para o exterior do qual provém a intensidade luminosa.

O arcabouço da ficção também nos lembra todo o tempo a existência desse lugar externo do qual vêm os personagens e para o qual, pode-se imaginar, que eles retornem. É verdade, entretanto, que aludir a um *arcabouço de ficção* pode levar o leitor deste estudo a um certo equívoco, fazendo-o supor a existência de alguma espécie de *plot*, núcleo ou linha ficcional razoavelmente unitária e contínua. Talvez devêssemos mais acertadamente falar de um *esboço de ficção*, deliberadamente contraditórias, lacônicas e instáveis que são as informações a que se pode agarrar o espectador no esforço (em grande medida vão) de construção de um contexto ficcional imaginário, contexto a partir do qual se possa justificar pelo menos parcialmente o que se vê em cena, atribuindo-lhe um grau de coerência pelo menos relativa.

Seja como for, há elementos de semantização que tornam o espaço do subsolo um misto de múltiplos significados. Trata-se, ao que parece, do lugar de fuga e esconderijo improvisado do jovem astro televisivo em sua busca de livrar-se da perseguição de fãs. Por outro lado, há instrumentos como enxadas e britadeiras elétricas no local que, por conta disso e da presença de operários com uniformes de trabalho – alguns portando capacetes providos de lanternas na frente –, parece também um lugar em que se realiza alguma prospecção do solo ou alguma obra de infraestrutura urbana, quem sabe associada ao metrô ou a serviços subterrâneos como os de esgoto ou de outro tipo. Mas pode-se, ainda, entender esse local como uma espécie de *fundo do poço* social, ético ou psicológico, em que a mídia e a idolatria dos fãs projetam os astros e as estrelas da televisão, fingindo levá-los a uma espécie de Olimpo.

Entretanto, nenhum desses temas e possíveis significados ficcionais se estabiliza ao longo do espetáculo. Nenhum deles individualmente vai sendo corroborado por signos visuais, verbais ou de outro tipo, na sucessão temporal do espetáculo ou na configuração simultânea de sua base visual mais permanente, de modo a viabilizar a consecução de uma espécie de núcleo diegético ou de uma linha narrativa determinada. Se, por um lado, cada um dos traços possíveis de significação, individualmente, não se torna autossuficiente como núcleo ou objeto mesmo da ficção, por outro, a interconexão de um conjunto de traços possíveis de significados ficcionais não leva à constituição de qualquer síntese semanticamente mais sólida e estável, capaz de justificar o que se vê em cena e dar-lhe uma coerência de tipo causal, ainda que mínima.

Após o *blackout* inicial para o começo do espetáculo, a primeira ocorrência é uma espécie de introdução ou prólogo sonoro-luminoso. Ouve-se o início da trilha musical enquanto se acende[m três refletores um a um.[54] Cada refletor aceso aponta e destaca algum relevo no chão do espaço cênico: à esquerda, à direita e ao centro. Cada um desses três fachos de luz desenha uma linha vertical precisa em meio à obscuridade dominante na sala. A música cria, de modo parodicamente épico, um certo clima de suspense, enquanto a luz chama a atenção para o lugar da ação que lembra de cara um subterrâneo sujo, feio e mal-iluminado.

Seguindo o ritmo da entrada dos três primeiros refletores, surge um quarto efeito de luz, agora em uma angulação não mais definidamente ver-

[54] O programa da peça informa que a música foi composta para o espetáculo por Michele Dibucci. A iluminação é assinada em parceria por Gerald Thomas e Carina Camurati, como já tinha ocorrido em *Esperando Beckett*.

tical. Esse último efeito trabalha uma angulação transversal do alto para o chão, destacando as rampas de descida para aquele ambiente soturno, que agora se vê que representa um imenso buraco e que, como vai ficando claro, localiza-se ficcionalmente abaixo de alguma das ruas ou praças do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Reynaldo Gianecchini desce do alto de uma das rampas acompanhado do repórter que o entrevista. Eles são iluminados em contraluz, de modo que o facho luminoso atinge os dois atores pelas costas e não de frente, enquanto eles caminham do fundo, ou mais precisamente, da esquerda alta,[55] para a frente, aproximando-se gradativamente dos espectadores. Só se pode distinguir claramente os rostos e as expressões faciais dos dois intérpretes quando eles terminam seu percurso pela rampa e atingem o chão do palco, onde recebem também luz de frente.

Reynaldo Gianecchini parece procurar a palavra mais apropriada para responder a alguma pergunta que provavelmente fora feita pelo entrevistador, sem que saibamos exatamente a que indagação responde o jovem ator de televisão. Também não podemos ter maior segurança sobre o teor da própria resposta, porque Gianecchini não chega a construir sintagmas no interior de uma sucessão aceitável ou habitual do ponto de vista de um encadeamento lógico-causal do discurso. Ele parece, momentaneamente, não poder sair do mesmo paradigma, por incapacidade de fazer uma escolha vocabular definida. Diz coisas como "É bobo, não. É infantil, não. É tolo, não. É infantiloide, não." Essas frases são pronunciadas como se ele procurasse a palavra mais apropriada, sem, entretanto, conseguir encontrá-la.

Mas observemos outra cena do espetáculo, a da aparição de uma personagem feminina, que tem uma espécie de ataque histérico em decorrência da visão do ídolo e símbolo sexual Reynaldo Gianecchini. Ela grita de maneira esganiçada, corre esbaforida, quer agarrá-lo e o derruba, havendo a necessidade, finalmente, de que afastem forçadamente essa fã desesperada, em nome da preservação e da segurança pessoal do artista.

Há outros momentos que se relacionam com uma possível história das dificuldades pessoais de um ator de televisão em sua vida privada, de cidadão que necessita transitar livremente em lugares públicos, mas encontra sérias dificuldades associadas ao assédio de fãs. Uma cena que também se liga a essa espécie de núcleo ou fio narrativo é aquela em que surgem operários que pos-

[55] Nesse caso, trata-se, aliás, de uma esquerda altíssima, uma vez que o fundo é mais alto do que se se tratasse apenas do chão do próprio palco.

sivelmente estejam realizando algum trabalho no local da ação e que, ao chegarem, se deparam com Gianecchini. Então, de maneira muito risonha, esses trabalhadores começam a querer tocá-lo fisicamente e falar com ele. Inicialmente, os operários parecem imaginar que podem simplesmente estender a Gianecchini o clima de camaradagem e de intimidade que reina entre eles.

Talvez isso se dê em decorrência do fato de a imagem de Gianecchini penetrar, pela TV, diariamente em suas casas. Mas essa razão ou causa não se explicita no espetáculo. Temos apenas o efeito desligado de qualquer explicação causal. Seja como for, o que vemos é que os alegres e impolidos trabalhadores não se colocam a questão de que possa haver muitas diferenças entre eles e o jovem ator em termos de códigos sociais e de conduta pessoal. A cena tem uma fatura cômica muito eficaz, atingindo grande hilaridade em certos momentos como aquele em que um dos operários pede um autógrafo para o ator, explicando-lhe que a filha dele aprendeu a beijar com o astro. A atitude dos operários, que é pouco gentil e educada desde o início, vai se tornando bastante violenta, depois de ter se armado um início de briga entre Gianecchini e seus tumultuosos interlocutores, que falam e agem todos ao mesmo tempo.

Em determinado momento, uma das intérpretes traz, ao espaço cênico, com toda a delicadeza, uma espectadora que é colocada sobre uma espécie de almofada na parte dianteira da semiarena. Pouco a pouco, entendemos que Reynaldo Gianecchini será levado a realizar uma prova de masculinidade, para testar, talvez, a legitimidade de sua condição de símbolo sexual masculino. A prova compulsória consiste em que ele tenha uma relação sexual com a espectadora colocada à sua frente.[56]

A operação é, entre os risos tensos da plateia e os da inevitavelmente inquieta espectadora-atuante, inteiramente gravada em vídeo por um dos intérpretes que integrava, momentos antes, o grupo dos operários que molestavam o jovem astro. O improvisado e orgulhoso operário *videomaker* talvez apenas pretenda documentar para fins privados e de comprovação ou rememoração futura, junto aos familiares e amigos, um momento inaudito de glória. Momento de glória que parecia ter o teor de uma curiosa vingança do homem comum: o dia em que manteve sob seu domínio aquele que desempenhava o papel público de símbolo sexual masculino. Se no início do

[56] Nas duas exibições a que assisti (uma no início, outra no final da temporada), a escolha recaiu sobre uma mulher de meia-idade, sendo de se supor que eram evitadas as jovens mais esbeltas, assim como as senhoras mais idosas para a participação nessa cena.

espetáculo tínhamos a sensação de que Gianecchini descia aos subterrâneos de Copacabana por deliberação individual, agora o víamos como um cativo no cárcere privado em que se transformou, pouco a pouco, o buraco que o ator imaginara, talvez, que viesse a servir, ao contrário, de ambiente reservado em que pudesse se proteger contra o assédio do público.

A mulher é, finalmente, posicionada de maneira que fique recostada sobre o chão e com as pernas flexionadas e abertas, mantendo os pés no solo. O jovem astro será levado a deitar-se de frente sobre ela e a fazer movimentos que simulam o coito; para o delírio absoluto da plateia. É de se imaginar que a espectadora escolhida a cada dia possa ter reações diversas. Mas é preciso levar em conta que muito dificilmente ela resista a essa inesperada diversão, ainda que esteja exposta aos sorrisos e às reações ruidosas dos espectadores. Digo que é difícil supor uma resistência e uma atitude pouco participativa, por conta do modo como parece ter se constituído, em sua grande maioria, a plateia que assistiu ao espetáculo no Sesc da Rua Domingos Ferreira. Era, em grande parte, um público que foi atraído precisamente pela presença do astro e pela oportunidade de vê-lo de perto.[57]

A irônica presença de uma câmera real de vídeo no interior do bueiro em que se dá a ação também aponta que se trata de uma burlesca discussão da relação entre a arte e a mídia. A perversidade de Gerald não se resume à transferência dos meios e do poder associado à produção de imagem ao homem comum, colocando a câmera em suas mãos e não nas de profissionais especializados. Mãos que, vingativamente, resolvem participar de uma opressiva (mas também burlesca ou paródica) operação de constrangimento de um representante significativo da ordem midiática. Em meio à mistura de desejo, inveja, ódio e admiração que um símbolo sexual como o jovem Gianecchini parece despertar, Gerald realiza burlescamente a cópula com que, em sua imaginação, excitam-se possivelmente várias das mulheres e dos homens entre os espectadores de *O príncipe de Copacabana*, por desejo de umas e, em parte, por inveja dos outros.

Há vários momentos do espetáculo em que vemos também ocorrências diversas desdobrando-se simultaneamente como cenas paralelas e independentes entre si. Várias dessas cenas paralelas podem ter a participação de um único intérprete, tornando-se algumas mais coletivas em seu desdobramento, enquanto outras permanecem, por mais tempo, como uma espécie de

[57] Conforme depoimentos informais de integrantes da equipe de produção do espetáculo.

círculo solitário de aprisionamento do sujeito. Tentemos reconstituir alguns desses conglomerados de cenas simultâneas e independentes, em que os intérpretes parecem estar rigorosamente impedidos de qualquer contracenação ou experiência de tipo dialógico, em situações que colocam em questão a noção de presença cênica e mesmo a de copresença de atores e espectadores, em virtude do que falta, do que falha e se ausenta, do sinal de menos, ao lado da divisão e da fratura em toda corporeidade e em toda identidade.

Em certo momento, vemos uma gesticulação da atriz Fabiana Guglielmetti que mimetiza uma galinha, por um tempo razoavelmente longo, mantendo-se de cócoras, apoiada apenas pelos pés, tensionando os braços flexionados e produzindo uma espécie de bater de asas, enquanto emite sons que lembram um cacarejar. O figurino não acompanha a composição mimética. Vemos, quando a intérprete entra em cena, que se trata de uma jovem atriz bonita e elegante, com seu corpo esguio e os cabelos loiros escorridos, vestindo um traje (saia comprida e blusa) em tom predominantemente escuro, traje cujo corte valoriza o corpo longilíneo e os braços magros e compridos da atriz. Não há dúvida: o objeto da mímese não é uma galinha, mas uma mulher imitando uma galinha. Em certo momento radicaliza-se o grotesco e a mulher-galinha põe um ovo.

Essa atriz parece isolada em seu percurso de mulher-galinha, num território móvel, mas de fronteiras razoavelmente rígidas, uma vez que não existe contracenação ou diálogo entre Fabiana e os demais intérpretes, mesmo quando a atriz sai de sua posição de cócoras e anda pelo palco, em que se encontram vários outros atores e atrizes, ou, ainda, quando, repetidas vezes, tenta, como já mencionei no capítulo anterior, dizer, enquanto olha o ovo que ela mesma pôs e que retém em uma das mãos, a seguinte fala: "É incrível! Depois de tantos anos de desconstrutivismo, de metalinguagem e de iconoclastia, eu não sei o que fazer com isso." A atriz tenta completar o trecho, enquanto olha o ovo em sua mão, mas ao atingir a palavra *iconoclastia* parece que se produz um *ovo* ou uma bolha de ar em sua boca, numa espécie de estranho soluço, que a impede de avançar. Ela fica repetindo a sílaba *co* (de iconoclastia) indefinidamente, numa gagueira involuntária – que, de novo, lembra um cacarejar –, gagueira da qual tenta sair, fracassando várias vezes e tendo que recomeçar a frase, que se inviabiliza de novo no mesmo trecho, até que finalmente a atriz consiga falar a frase por inteiro.

O exercício de apreensão cênica da própria temporalidade, de sensações distintas do tempo, implica, de certo modo, a operação de esvaziamento da

dimensão ocorrencial. Isso, aliás, é o que se verifica, por processos distintos, tanto na obra teatral de Tchekhov quanto na de Beckett. O trabalho do tempo no percurso da mulher-galinha enfatiza-se pelo movimento e seu bloqueio, um tempo que anda e se interrompe, avança e empaca, independentemente de avaliações e deliberações do sujeito individual sobre os caminhos a seguir e aqueles porventura já percorridos. O tempo que se paralisa não é o de uma atualidade densa e substancial. Trata-se do tempo da divisão permanente de cada momento em passado e futuro, divisão que atinge os corpos e as coisas, rompendo qualquer possibilidade de presença substancial dos mesmos.

Enquanto acompanhamos a difícil evolução do percurso cênico da mulher-galinha, percurso cujo desdobramento temporal unidirecional e sucessivo parece deparar-se com dificuldades que o obstaculizam, vemos também desenvolvimentos diversos, totalmente independentes do que se realiza com os deslocamentos de Fabiana Guglielmetti e de sua mulher-galinha. São, por exemplo, os movimentos e os sons vocais não articulados produzidos em tensa histeria por Paula Burlamaqui, o fim de conversa que não emplaca entre Gianecchini e o repórter, o desdobramento do difícil encontro entre o astro e os operários etc.

O espetáculo *O príncipe de Copacabana*, do mesmo modo que *Esperando Beckett*, foi apresentado – tanto na divulgação de imprensa quanto no programa da peça – como uma espécie de livre adaptação de uma obra paradigmática da literatura. Não se tratava, agora, do contexto do modernismo nem de uma narrativa de ficção, mas de um drama elisabetano, qual seja, *Hamlet*, o clássico shakespeariano. Não é o caso de retomar agora, quando se priorizou o espaço cênico, a abordagem da dinâmica da passagem de um texto original para a cena por Gerald Thomas (que desconstrói toda a hierarquia que o binômio original-derivado pressupõe). Entretanto, podemos, brevemente, chamar a atenção para alguns aspectos. Como no espetáculo inspirado no romance *Malone morre*, *O príncipe de Copacabana* não mantém praticamente nenhum segmento significativo do *Hamlet*, de Shakespeare, e o único trecho aproveitado é radicalmente seccionado do seu contexto verbal e ficcional de origem, instaurando, portanto, novas origens ou emergências a partir de ruínas, de divisões e aglutinações com sinais de menos marcados em cada uma das partes aglutinadas e no conjunto, configurado como irônico ou monstruoso, em abordagem leve e risível, como é o caso da mulher-galinha.

O pequeno trecho da peça *Hamlet* que aparece no espetáculo é o famoso monólogo do *to be or not to be*. Entretanto, o fragmento é completamente des-

contextualizado da ação dramática[58] do protagonista shakespeariano. O que se vê, no espetáculo de Thomas, é o ator recitando o monólogo shakespeariano de um só fôlego, sem pausas, em um ritmo extremamente acelerado, tendo nos olhos uns óculos de mergulhador e recebendo ao longo do momento da recitação um jato de água tingida por uma tinta vermelha, que lembra tanto sangue como barro, ou um tipo qualquer de sujeira. Essa cena pode ser associada a várias outras em que o jovem astro de TV é humilhado pela série de provas (fundamentalmente cômicas) que lhe foram impostas ao longo do espetáculo (evacuar ante os outros em um momento em que é trazido um vaso sanitário para a cena, ter relações sexuais com uma mulher desconhecida etc.[59]).

Outro momento em que se tece uma associação mais direta com o drama de Shakespeare é aquele no qual Gianechini chama por seu pai ou clama pelo socorro desse último. Nesse instante, vem descendo de uma das rampas do fundo – numa cena de deboche antropofágico-tropicalista – uma figura (Joelson Gusson) que mescla duas referências: por um lado, a do fantasma do rei Hamlet, pai do protagonista homônimo, assassinado em uma trama de conquista ilegítima do poder e, por outro, a de Jesus Cristo. O fantasma de Hamlet deve, nas encenações do drama de Shakespeare, aparecer do porão do teatro, espaço no qual produz sons e enuncia mensagens antes do seu aparecimento aos olhos do filho. No espetáculo de Thomas, o fantasma de Hamlet-Cristo surge do alto da rampa com uma expressão facial bastante irônica, em decorrência dos traços exagerados de beatitude, bondade e amor aos homens. O fantasma, i.e., o rei Hamlet-Cristo, tem uma peruca de cabelos longos e uma pequena coroa na cabeça. Logo que atinge o centro do palco, suas vestes são presas a um gancho ligado a cordas que o alçarão e manterão, durante uma sequência cênica bastante longa, acima das cabeças dos demais atores. Mais uma vez esse Hamlet (fantasma do rei) – pervertido pela impureza e pela mixagem, ainda que se trate da mescla com figura de grande prestígio, qual seja a de Jesus – terá uma relação prioritária com o alto e não com o subsolo. Uma vez suspenso, os braços se estendem, lembrando a cruz, e a

[58] Ou, como poderíamos falar, da *paixão dramática* (no sentido não de adoração, porém de algo que se sofre, mais do que de algo que se faz) de Hamlet, uma vez que o personagem é flagrado por Shakespeare precisamente em uma imensa crise da capacidade de agir de acordo com uma deliberação pessoal.

[59] Lembre-se que essas ações são mostradas como evidentes simulações e não na realidade efetiva da defecação ou do ato sexual, como apareceram em espetáculos de outros encenadores nos últimos anos.

cabeça pende para um dos lados. O sorriso e a expressão de apalermado embevecimento se mantém como a tônica de um tipo particular de ironia, constituída, agora, por um tom leve e bem pouco impositivo de significações críticas determinadas, significações essas que são, antes, esvaziadas na cena.

Do mesmo modo que aconteceu em relação ao *Malone morre*, a utilização da referência literária do Hamlet de Shakespeare é sequestrada para fora de qualquer âmbito canônico e de toda possibilidade de autolegitimação do próprio encenador por via de uma correspondência às expectativas do senso comum do público culto. A voz de Thomas não se autoautoriza por empréstimos da tradição literária. Ao contrário, essa tradição é utilizada em meio a um processo intenso de desestabilização da imagem do artista, conforme ela é construída internamente pelo próprio espetáculo. O Hamlet-Cristo não surge nem para salvar, nem para moralizar o ambiente de sua Copacabana-Dinamarca em que algo de podre parece, entretanto, existir, de fato, no ar, conforme a sensação que se tem a partir do debochado espetáculo de Thomas. Nas peças do encenador-dramaturgo, a referência literária não garante um tipo particular de presença, de autoridade do sujeito da enunciação teatral, sustentada em modos de legitimação provenientes do apoio nas obras e nos autores canônicos. A referência ao cânone (modernista, elisabetano ou outro) tem função diversa e colabora, antes, para a problematização irônica das vozes e dos sujeitos de discurso.

A presença não é nem a do personagem e de sua situação ficcional (ao modo de um teatro ilusionista), nem a do encontro entre atores e espectadores, tomado de modo substancialista, em uma dimensão material ou espiritual desse encontro. A presença teria que se descobrir, de outro modo, como jogo e como suplemento, como atitude falsificante, como passagem, devir ou diferença. Diante das peças de Thomas, é difícil que se possa apegar a uma noção densa de presença no teatro, como algo capaz de consubstanciar uma espécie qualquer de suposto retorno a uma certa estabilidade referencial. Reynaldo Gianecchini e Marília Gabriela se tornam signos dos signos que os dois representam para os telespectadores. A corporeidade nos espetáculos de Thomas é como que absorvida pelo jogo diferencial da linguagem.

A divisão e a diferenciação interna (ou diferimento) das coisas em relação a si mesmas tem também a ver com a ambiguidade associada ao tema da falsificação, da mentira e da traição. Em *Ventriloquist*, o fingimento e a simulação são tematizados a todo instante. Em dado momento a atriz Muriel Matalon, falando de repetições por meio de repetições, enuncia o seguinte trecho:

> Esse campo de batalha é o campo de todas as batalhas, todas elas aconteceram aqui. Como se fosse um espelho. Eu mudei de nome, eu mudei de identidade, mas eu sempre estive aqui, sempre fui eu, eu, era eu, sempre fui eu, eu, era eu, sempre fui eu, eu, era eu, sempre fui eu, eu, era eu...[60]

Logo depois desse trecho vemos três atrizes como que grudadas umas nas outras, caminhando do fundo para o proscênio, falando, com vozes muito agudas em falsete e em uma velocidade extremamente acelerada (sem qualquer mímese dos tempos regulares do discurso encadeado em termos causais ou sintáticos), um trecho do fluxo de consciência da protagonista de *Valsa número 6*, de Nelson Rodrigues, enfatizando, assim, a divisão interna e o automatismo verbal-vocal que já fora construído pelo dramaturgo. Pouco depois, passamos a ouvir, na voz em *off* de Gerald Thomas, em *playback*, o que se segue:

> Me acusam de crimes que eu não cometi. Todo aquele que troca de identidade e muda de nome é chamado de impostor. Eu sou um deles. E foi durante o processo de me tornar um impostor que eu aprendi a reconhecer outros. Na verdade, tudo começou com a aparição daquele balde. [nesse instante um foco de luz destaca um balde de alumínio que está na parte da direita do palco]. A partir desse dia eu passei a sofrer como um impostor e a fingir como um deles. Ah, a minha identidade real eu confesso, eu confesso que eu ainda tenho um pouco de medo. Pois o nome que me foi dado ao nascer, Moisés, tem tamanho significado bíblico, tamanho significado místico, que me senti compelido desde criança a tornar o ato mais simples, que é o ato de viver a vida simplesmente, na árdua tarefa de conduzir o meu povo pra terra prometida.

Já no trecho final do espetáculo, Muriel Matalon, que funciona na peça como uma espécie de alterego de Gerald Thomas, dá voz a um trecho significativo a propósito de uma concepção do teatro como arte do falseamento infinito.

> Bem, senhores... todas as coisas boas têm um fim... a melhor coisa que aconteceu... na minha vida... foi... a honra... o privilégio... de comandá-los. Não sei se

[60] As citações de trechos da peça são feitas a partir de um trabalho de fixação realizado posteriormente ao encerramento da temporada. Trabalho levado a cabo por meu ex-aluno e diretor de teatro Ivan Sugahara, que foi assistente de direção de Gerald Thomas em *Ventriloquist* e em *Tragédia rave*. Ivan levou em consideração as variações ocorridas durante o período de exibição do espetáculo, acrescentou indicações sobre as soluções cênicas efetivadas e escreveu notas sobre mudanças ocorridas ao longo da temporada. O trabalho de Ivan Sugahara viabilizou-se com uma bolsa de iniciação científica do CNPQ (bolsa Pibic) para que ele atuasse, em 2001, na pesquisa institucional pela qual sou responsável na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

> vocês, como eu, tiveram o privilégio de enxergar, com tanto orgulho, a trajetória de um impostor. Minha vida, não minha existência, minha vida nasce da rejeição que muitos têm por ela. E alguns não entendem que, ao aplaudi-la, estão, na verdade, negando acesso a meu ser mais profundo. Não sou eu esse ser: é o teatro. É dessa arte feita por impostores treinados, vocalmente afinados, gestos bem montados, que se constroem essas camadas, 3, 4, até 5... de entendimento ou mera compreensão. O teatro sempre foi o melhor lugar para a morte.

Há, em peças de Gerald Thomas, numerosas referências a homossexualismo, a travestis, a *drag queens* e a cenas de lesbianismo. Elas aparecem não só em *Ventriloquist* (peça em que a menção a desfiles e à moda enseja que os atores tenham gestos femininos), mas também em *Tragédia rave* (em que há o assassinato de uma *drag queen* que testemunha sobre o crime de que foi vítima) e em *Deus ex-máquina* (onde o ator Amadeo Lamounier faz, de forma deliberadamente falsa, uma personagem feminina, como também Fabiana Guglielmetti representa, em certo momento, uma lésbica com um tipo de gestualidade masculina carregada). Essas menções a homossexualismo e a travestismo parecem testemunhar a atração de Gerald Thomas pelo falseamento, pelo disfarce, pelos jogos de transformação. Os travestis, as mulheres de pau e os homens que se atribuem o gênero feminino parecem se associar, no teatro de Thomas, à valorização de uma arte do falseamento, entendida como jogo de diferimento, como múltiplas possibilidades convivendo no mesmo, como liberdade infinita de trânsito, como adesão ao signo enquanto suporte de mobilidade e não como remessa a um suposto real em sua densidade e fixidez. O artista se diz travesti e falsário como qualificativos que indicam um modo diferencial de ser da verdade, modo internamente dividido e aberto.

A ironia em relação à questão da identidade individual e nacional, ainda em conexão com o falseamento, aparece também em *Deus ex-máquina e os super-heróis na terra impotente de viagra falls*,[61] peça que mostra, como personagens, uma série de signos-clichês do mundo dos super-heróis e de diversos melodramas televisivos contemporâneos, como James Bond, Clark Kent, Lois Lane e vários outros. Nessa peça, o ator Bruce Gomlevsky representa a irônica situação de um indígena em crise de identidade. Incluo mais uma citação, agora de *Deus ex-máquina*, para corroborar o gosto de Thomas em relação aos jogos burlescos do engano e do falso.

---

[61] Essa peça foi encenada inicialmente na Dinamarca e com atores dinamarqueses. Thomas traduziu seu texto e o adaptou para as circunstâncias de sua encenação com os atores da Companhia de Ópera Seca no Rio de Janeiro (2001).

BRUCE: (*indo para a boca de cena. Foco nele enquanto se arma o tribunal de soluços*[62]). Não tem sido fácil pra mim! Tudo começou quando eu nasci. Estando neste mundo há apenas algumas poucas horas, me dei conta de que o ambiente que me cercava não era nada comum. Senti um cheiro forte de fumo de cachimbo, danças estranhas, barulhos esquisitos e rituais repugnantes que aconteciam em volta de mim. É verdade, com apenas alguns minutos de nascido, pendurado de cabeça pra baixo, levando aquele tapa na bunda, e tudo que me chamava a atenção era perceber que eu tinha nascido... numa família indígena. Desde este momento minha vida foi um terror e eu me acostumei com esse estilo de vida.
Na verdade, meu jeito, meus hábitos, foi tudo sempre muito diferente. Sempre fui apaixonado por plástico, por carros, e arte moderna. Adorava quadros enormes com respingos abstratos de tinta, e instalações que se autodestruiriam em alguma fração de tempo... sempre odiei aquela coisa de trotar em círculos, bater tambor, ou ficar rodando em transe uivando feito lobo. Minha paixão pela música complexa era insubstituível. Sendo a dodecafonia de Arnold Schoenberg minha maior identificação, sem deixar de considerar, obviamente e o tempo todo, os saltos inigualáveis de Wagner em direção à arte total. Tudo o que mais queria era ficar quieto no meu canto lendo *Finnegan's Wake*, Inferno de Dante e poesia concreta. Só a ideia de ter de se engajar em todo aquele repertório de superstições e rezas ridículas era uma verdadeira tortura.
Um dia enfim aconteceu. Veio a notícia. A tribo se cansou de mim. Minha constante recusa em aceitá-los como "irmãos" representava a mais profunda ofensa. Enfim eu iria a julgamento, se fosse condenado, a menor pena seria a expulsão, a máxima, morte. Foi uma noite terrível, não conseguia nem dormir nem pensar numa boa fuga, não me foi dado tempo pra uma forte defesa nem tampouco tinha como contatar um bom advogado. Finalmente, eles chegaram. Era madrugada, assim que as corujas dormiram e os sapos acabaram de copular (*Marcos vai até Bruce e tira uma a uma as penas de seu cocar. Bruce monta em cavalo imaginário e parte, acenando para sua tribo*).[63]

---

[62] Esse "tribunal de soluços" era formado por um coro de atores e atrizes portando adornos indígenas como cocares e casacos que lembravam tecidos peruanos ou bolivianos colocados sobre suas roupas atuais. Os intérpretes do coro estavam sentados meio de joelhos, muito próximos entre si, formando um bloco compacto, e executavam uma espécie de sinfonia ou de concerto-coral feito de soluços, concerto esse executado ao longo da cena em que se narrava o desfecho da crise entre o indígena de Bruce Gomlevsky e sua tribo. O efeito era de grande comicidade.

[63] As citações desse texto são feitas pela cópia que me foi enviada *on line* por Janaina Pessoa, que foi assistente de direção de Gerald Thomas nesse espetáculo. Agradeço a Janaina a gentil colaboração com minha pesquisa, durante o processo de ensaios de *Deus ex-máquina*. Outra pessoa a quem devo agradecer é ao ator Joelson Gusson, que, na época da preparação do mesmo espetáculo, era o responsável pela guarda do arquivo da Companhia de Ópera Seca e que gentilmente me deu acesso a valiosos materiais, como textos, reportagens de imprensa, vídeos de peças etc. No caso de *Deus ex-máquina*, contei também com a sim-

Bruce e seu indígena é, de certo modo, um alterego irônico de Thomas em sua relação com o contexto cultural do Brasil e com centros internacionais em que também atua como encenador, centros como, por exemplo, Berlim e Nova York. No desfecho da cena de Bruce, visto como um índio na fatal e cômica crise de identidade em relação aos seus, a atriz Fabiana Guglielmetti pega o microfone e faz sua voz ressoar, amplificada pelas caixas de som. A intérprete utiliza um tom épico exagerado (*overacted*) e trabalha gestos masculinizados (chegando ao vulgar e comum gesto de "coçar o saco"), que se contrapõem à sua feminilidade marcante, dizendo o seguinte:

> Foi uma experiência extremamente dolorosa. Julgado e banido pelo seu próprio irmão Chefe Faca-cega, expulso e derrotado por seu companheiro de 30 anos, todos os seus amigos, sua família, seus bichos... jamais vê-los de novo. Nunca sentiu nada assim. Ele sabia que o que o esperava pela frente não haveria de ser nada fácil, e que a busca de uma nova identidade ia se atracar com ele com unhas e dentes numa batalha da qual não sabia se sairia vivo, mas ele tinha que tentar. Agarrou o resto de dignidade que lhe sobrou e partiu debaixo de um sol a pino, acenando pro seu povo, consciente que seu rumo era aquela ficção modernista e pós-modernista que um dia lhe pareceu tão distante e inatingível como uma miragem. E que só era visível àqueles a quem foi dado o privilégio de ter nascido nas amálgamas sociais conhecidas como cidades. Mas de repente, quando menos podia esperar, se deu conta de que tinha sido TRAÍDO. Por Deus! Era inacreditável! Que destino era esse! Seu próprio irmão!
> TRAÍDO!
> (*Bruce morre enquanto ela narrava a "escapada" da tribo, quando ele vira de costas, percebe-se que ele tem três facas enfiadas nas costas. Assim que ele cai, Fabiana puxa Paula* [Paula Tolentino] *pelos braços e a leva para o outro lado da cena. Paula se desvencilha e vai olhar o morto. Está realmente chocada. Volta para junto de Fabiana.*)

Jogos cômicos de traição sobre traição (o índio trai e é traído) e fragmentos de farsas deliberadamente "clichetípicas" e melodramáticas (como era também o caso da relação entre mãe e filha em *The flash and crash days*), ao lado do tema da identidade como negociação e como signo externo, mó-

patia de Gerald Thomas, que me permitiu, logo que travamos contato, assistir aos ensaios, como se dispôs também a ter encontros informais comigo, para falarmos sobre aspectos de seu trabalho. A colaboração voluntária de Janaína Pessoa e de Joelson Gusson foram fundamentais para a pesquisa, complementando as contribuições anteriores de Ivan Sugahara como bolsista Pibic-CNPQ, contribuições relativas especialmente ao acesso a documentos, textos e informações sobre os espetáculos *Tragédia rave* e *Ventriloquist.*

vel, dividido e diferido, são, de fato, pontos que se destacam nas peças de Gerald Thomas. Peças que podem ser vistas como exemplares de um teatro concebido como arte de impostores treinados e não como representação do real, não como presentificação de um real corporal denso e unificado, i.e., como pura co-presença de atores e espectadores. A afirmação do falso em conexão com signos do mundo da mídia parece, de fato, ter aí um papel crucial.

Enrique Diaz: o jogo com clichês e superfícies

As personagens de *A bao a qu*, de Enrique Diaz, eram vistas em quadros episódicos e desempenhavam atividades ou tarefas quase que meramente físicas e materiais. As ações praticadas pelos atores não estavam relacionadas a grandes objetivos (de caráter moral, político, social, amoroso, financeiro ou qualquer outro), associados a aspirações fundamentais capazes de impulsionar os personagens em direção ao futuro. Nesse sentido, os grandes superobjetivos (aqueles alvos maiores ou principais que determinam a continuidade do desempenho e o impulsionam para o futuro, alvos aos quais se refere Stanislavski em suas lições para atores) não eram apoios viáveis para os intérpretes de *A bao a qu*. Não que esses últimos fossem pouco precisos e não tivessem delineado bem os objetivos imediatos ou impulsos pontuais dos vários estágios de suas sequências de ações físicas, que estavam associadas à manipulação de objetos (tijolos, cadeiras, pneus ou peças de roupa) e à interação imediata com os demais em termos de atitude amorosa, de briga, de agressão ou de reconciliação. Esses pequenos objetivos – parciais, pontuais, físicos[64] – estavam ali, no olhar e na respiração dos atores, bem como no impulso gerador de cada gesto.

[64] Lembre-se que a reflexão sobre este tipo de mobilização da energia do ator por objetivos imediatos de pequenas ações concretas e pontuais passou a ser a chave do que se conhece como o método das ações físicas trabalhado por Stanislavki na última fase de sua vida produtiva. Stanislavski passou a valorizar, enquanto método, jogos mais imediatos de ações e reações, atenuando a importância da reflexão intelectual sobre a linha do papel e a necessidade da investigação sobre a interioridade do personagem, pelo menos em um momento inicial de abordagem do mesmo pelo ator. Mas o fato é que o mestre continuou interessado no que chamava de vida do espírito humano, que deveria se constituir como resultado dos diversos métodos, enquanto um efeito de real (ou de pessoa), de uma densidade interior e de uma continuidade ou estabilidade representacional ou semântica do personagem. Ver Stanislavski, 1990: 223-259.

O que não havia eram os grandes objetivos dos protagonistas tradicionais dos textos dramáticos. O que não se delineava no espetáculo eram visões de mundo a serem defendidas ou projetos pessoais a serem realizados pelos protagonistas a despeito dos obstáculos interpostos à sua ação por outros personagens. O que não se configurava, enfim, era a disposição linear do tempo em conjunção com intensidades determinadas e com uma rede de causas e efeitos. Tratava-se, assim, em cada um dos quadros, de um presente deslocado para fora de uma temporalidade unidirecionada ou vetorial, uma vez que não víamos um desenvolvimento de sucessivos presentes caminhando em direção ao futuro e nem associávamos os gestos atuais a objetivos futuros das personagens e a causas residentes no passado.

Mas se o espetáculo, efetivamente, se furtava a fornecer informações sobre o passado das figuras humanas que víamos em cena ou sobre os seus objetivos e projetos de futuro, ele também não construía os contextos atuais daqueles personagens de modo suficientemente detalhado e circunstanciado, para que os localizássemos com alguma segurança em certo ambiente familiar, social, cultural ou para que lhes concedêssemos alguma identidade subjetiva razoavelmente estável. Pareciam, por um lado, figuras planas, imagens sem profundidade recortadas em papel,[65] homens-figurino[66] movidos sobre uma superfície lisa pelo narrador, o indivíduo de terno preto, em sua busca de compor um quadro, quem sabe harmônico e estável, mas fracassando em seu projeto de construção intencional de um ordenamento composicional definido.

O fracasso que se interpunha reiteradamente era devido às intervenções das forças de um acaso insistente que não só surpreendia as figuras planas que o homem de terno (que, como comentamos no capítulo anterior, funcionava como um escritor ou criador buscando dar corpo às suas criações e criaturas) tentava manipular. O cômico deslize dos ordenamentos tentados, das organizações ou composições criativas que se pretendia materializar ou corporificar não atingia apenas as figuras manipuladas. Com elas,

[65] Clement Greenberg, se referindo à técnica da colagem, em ensaio de 1959, fala dos questionamentos recíprocos da profundidade imaginária (espaço perspectivo) e da superfície do quadro que a inserção de elementos como papéis cortados e colados produzia (Greenberg, 1997: 95-100).

[66] Flora Süssekind, abordando o contexto do confronto, nos centros urbanos do país, da produção cultural com os novos meios técnicos da produção e veiculação de textos, sons e imagens no início do século XX, lembra a ideia do *mundo-figurino* de João do Rio, usada pelo autor para se referir à sensação de perda de densidade interior da subjetividade e de perda da autenticidade natural do mundo (Süssekind, 1993: 193-210).

resvalava *também* o próprio criador, ou seja, o narrador ou manipulador. Ao ruir a eficácia de sua capacidade de deliberação e de comando, também malograva parcialmente sua própria condição de sujeito autônomo, ante às interposições não controladas do acaso.

Quanto ao caráter planar das personagens propriamente ditas, conforme o que víamos no espetáculo, ele estava associado a um tipo de composição física, de deslocamento espacial e de emissão vocal que pareciam indicar que estávamos diante de autômatos movidos por um maquinismo qualquer, de figuras talvez animadas por fios invisíveis como num teatro de marionetes, e não ante sujeitos humanos, com densidade interior, autoconscientes e plenos. Efetivamente, os gestos amorosos, os choros, os sorrisos, as brigas, as bofetadas etc. pareciam acionados por um comando externo. Não tinham o teor da expressão de sentimentos genuínos de pessoas inseridas em contextos supostamente verdadeiros. Mais do que presenciar alguém chorando efetivamente, assistíamos apenas aos espasmos musculares desse choro, ao falseamento vazio, à aparência superficial, ao espetáculo externo da comoção e não a seu suposto núcleo afetivo ou emocional íntimo sendo, então, vazado de dentro para fora. Tratava-se, simplesmente, do fora de fora (um fora ratificado ou repetido, sem antecedentes e sem consequências) e não do fora colado a um dentro, uma espécie de superfície externa que porventura revelasse uma substância interior razoavelmente sólida, uma essência íntima e profunda qualquer.

Alguns procedimentos evidenciavam de modo particularmente intenso o automatismo gestual dos intérpretes. Um dos exemplos desses procedimentos é a paralisação do gesto antes de finalizar-se, estancando-se (ou congelando-se) em certo estágio, para a retomada tardia ou atrasada do circuito do movimento, a partir daquele ponto em que foi suspenso. Mas a retomada do movimento se dava em um momento seguinte, após o breve hiato temporal da ruptura desnaturalizante. Tudo o que se via podia ser tomado como a atividade mental de um ficcionista em processo de composição criativa. Ainda que quase nunca o autor-narrador representado em cena manipulasse fisicamente seus personagens-marionetes, ele chegava, algumas vezes, a se levantar de sua cadeira para interferir na cena, movendo os corpos das personagens como se fossem títeres, paralisando suas ações ou os recolocando em movimento. Constituía-se, assim, outro modo de se evidenciar o caráter autômato ou planar das personagens, já não só a par da qualidade de seus gestos e movimentos, mas também em decorrência de se tornarem objeto de manipulação direta da parte de um sujeito.

A repetição de gestos ou de deslocamentos dos intérpretes, a intervenção no ritmo via evidente aceleração ou ralentamento do movimento do ator eram, de fato, ainda alguns dos meios de pontuar um aspecto maquinal que havia nas figuras que transitavam sobre o palco em *A bao a qu*. Esse traço maquinal não se confundia, entretanto, com um caráter robótico. Efetivamente, não havia o peso e nem um clima sombrio de possíveis retratos de homens tornados robôs, destituídos de sua suposta humanidade anterior. Não havia uma atmosfera de denúncia nem um caráter expressivo muito intenso ligando o que se via em cena a algum sentimento ou angústia profunda do próprio criador (escritor-narrador) mostrado em cena. Havia, antes, a agilidade, a leveza e o humor que o artifício assumido dá tanto aos filmes de animação quanto às histórias em quadrinhos.

Em suma, não sabíamos em que contextos efetivamente se localizavam as personagens, cujo caráter planar e maquínico as impedia de serem identificadas como sujeitos humanos plenos, capazes de entender as realidades com que se defrontavam, de julgar (ou ajuizar) essas realidades e de projetar sua futura transformação. Mas não tínhamos também, por outro lado, informações contextuais suficientes sobre o suposto autor-narrador, que parecia manipular à distância aquelas figuras planares ambicionando criar linguagens, quadros significativos ou narrativas que não chegavam a se encadear diante de nós.

Assim, seja pela falta de informações contextuais sobre o sujeito organizador do quadro cênico-narrativo, seja pelas interferências externas de um acaso que ele não controla (como mostramos no capítulo anterior), o sujeito do discurso, em *A bao a qu*, não chega a ter, para o receptor, uma substância segura que o caracterize, uma essência íntima definida ou uma identidade (social ou subjetiva) significativamente mais estável e menos planar do que as frágeis figuras que, aparentemente, ele manipula. Figuras aquelas que não recebem dele nenhuma espécie de garantia de realidade. Nesse sentido, a presença cênica dos atores, sua precisão técnica em termos rítmicos, vocais e corporais não estava a serviço da produção de uma sensação de estabilidade, de alguma referencialidade ou realidade consensual entre atores e espectadores. É, ao contrário, de uma instabilidade absoluta que fala, em tom farsesco, *A bao a qu*. A materialidade e a corporeidade do fato teatral estão a serviço de uma concepção do sentido como virtual, imaterial e incorporal. Trata-se do sentido temporizado, em que nenhuma atualidade resiste intacta à divisão do presente em passado e futuro simultâneos, i. e., em direções opostas.

Em *Cobaias de Satã* (1998), que Enrique Diaz dirigiu quase dez anos depois de *A bao a qu*, havia uma cena em que uma personagem feminina era entrevistada por um coro de três figuras, que pareciam secretárias dessensualizadas de uma repartição pública. Talvez fossem integrantes de um departamento de recursos humanos entrevistando uma candidata a um emprego ou posto, talvez assistentes sociais de uma instituição hospitalar, ou, quem sabe, paródicos representantes oficiais do saber acadêmico-institucional. Constituía-se uma relação semântica antitética entre o coro, por um lado, e a mulher entrevistada, por outro. O grupo, cujos componentes tinham figurinos muito semelhantes (quem sabe, uniformes funcionais), parecia representar também uma tríade de anjos (sem sexo – não pareciam homens nem mulheres –, mas também sem a tradicional caracterização de anjos, portando asas ou túnicas brancas). Talvez, nesse caso, a entrevista pudesse ser percebida como uma seleção de candidatos à entrada no paraíso, a exemplo da triagem que se vê no texto vicentino *O auto da barca do inferno*. Os integrantes do coro, de fato, pareciam espécies de frios funcionários do bem, do saber positivo, da correção e da contenção pessoal, no comportamento diligente, apressado e levemente maquínico, em uma representação deliberadamente "clichetípica" e teatralizada, mas não óbvia nem ingênua, uma vez que carregada de ambiguidade e indeterminação.

Já a mulher, cuja bela composição gestual, em certos momentos de outra cena, lembrava a imagem satânica do bode (sem que, propriamente, ela imitasse o quadrúpede), era, na relação com o coro dos funcionários e funcionárias, a própria representação do mal. Essa informação era fornecida fundamentalmente pelos diálogos. Não era evidenciada na caracterização da personagem, fosse por meio do figurino e da maquiagem, fosse por meio das expressões faciais e gestuais da atriz. Ela estava vestida em traje elegantemente feminino, sem qualquer tipo de indicação de um comportamento que se pudesse chamar de vulgar, malévolo ou socialmente reprovável. Era o próprio diálogo que ratificava aqui esse âmbito semântico do satanismo antes indicado pela figura (gestual) da mulher-bode. Em um dado instante da entrevista, pergunta-se a ela qual o seu nome e ela responde, dizendo-se "Legião". O coro afirma, então, que foi assim que o diabo foi chamado no texto bíblico e que a mulher está assumindo, desse modo, que ela não é uma pessoa real, mas, meramente, uma imagem de artifício, uma figura mítico-textual, ou seja, nada mais do que uma espécie de personagem no interior

de uma ficção, como concluem os indagadores, ou seja, de simulacro em um plano virtual, como poderíamos acrescentar.

A conclusão de que a mulher-bode é uma personagem ficcional produz-se de modo rápido, em uma cena curta, que dispensa maiores conexões explicativas, para justificar, nos próprios diálogos, que se chegue a essa hipótese. De modo igualmente ágil e exterior a maiores desdobramentos causais ou explicativos, os diálogos apontam, em outros instantes da peça, a ruptura das fronteiras entre a realidade e o sonho, entre a experiência efetivamente vivida e a alucinação por meio de drogas, entre a memória do passado e a construção imaginária do mesmo. A psicanálise e o inconsciente são tematizados paródica e comicamente em vários momentos. Há uma cena que lembra um programa de auditório gravado ao vivo, como muitos dos que fazem sucesso na televisão brasileira, a exemplo de Sílvio Santos, Faustão e outros. Entendemos que o quadro do programa mostrado em cena dedica-se a apresentar pessoas que vivem ou viveram dramas familiares intensos, a exemplo de muitos desses números – de forte teor melodramático – que falam de desencontros e reencontros entre parentes. Há inclusive, no quadro encenado, vinhetas musicais especiais para as partes de maior emoção.

Vemos, nesse episódio, o apresentador, uma psicanalista e uma jovem que fala sobre o abuso sexual que sofreu, quando criança, da parte do seu próprio pai. A imagem desse último é exibida, em dado instante, em uma imensa tela (como numa teleconferência), dando um depoimento contrário ao da filha, mostrando-se infeliz e dizendo, de forma lacônica e reticente, que tudo não é mais do que imaginação da moça. Ela, entretanto, não volta atrás em sua denúncia pública nem perdoa o pai. Não quer vê-lo, apesar das lágrimas, que são por ele vertidas, como vemos na sua imagem tomada e difundida ao vivo. Na verdade, o pai parece também falsear ou exagerar a aparência de que chora, tendo, possivelmente, a intenção de comover o telespectador a seu favor. Aqui, a atriz contracena com a imagem ampliada em *close-up* do rosto do pai. A imagem técnica coloca problemas particulares tanto para a atriz, em termos de presença, quanto para o pai. Para ele, a representação da simulação há de recorrer a expressões mais contidas. A tecnologia tratará de ampliá-las. Já a moça, em confronto com a imagem, terá que superar a desvantagem em termos de desigualdade de dimensões entre seu corpo e seu rosto, por um lado, e o *close-up* do pai, por outro. A disputa que se representa aí não é apenas a dos dois personagens, mas também a de dois modos de atuação do ator e de representação da realidade: a que se

faz diretamente pelo *performer* ante uma plateia e a que se faz pela mediação técnica da imagem captada e projetada.

O quadro que lembra o Nelson Rodrigues de uma peça como *Boca de ouro*, em que não se esclarece qual, entre os diferentes relatos de D. Guigui a propósito do bicheiro morto, é verdadeiro, qual é falso, quem é realmente vítima e quem é vilão nas versões díspares e contraditórias dos mesmos fatos. Em *Cobaias de Satã*, o espectador também não tem como decidir já não entre relatos contraditórios da mesma personagem, mas entre as versões díspares do pai e da filha, entre a verdade como imagem e a suposta autenticidade de um depoimento ao vivo. Nada elimina de todo a hipótese de que, rodriguianamente, a filha esteja projetando sobre o pai o seu próprio desejo incestuoso.[67] Talvez, em um processo involuntário, mas quem sabe de modo deliberado, para vingar (por ciúmes) a não reciprocidade do homem amado. Nada garante à sua versão, por mais direta e presente que seja, maior veracidade ou autenticidade do que à versão mediatizada (ou midiática) do pai em *close-up*.

Na cena em que a mulher – que, posteriormente, se dirá Legião – aparece com gestos que lembram repentinamente a imagem de um bode, ela está conversando com a moça supostamente agredida sexualmente pelo pai. Essa cena se dá na continuidade do episódio do programa de auditório e lembra uma espécie de atendimento psicanalítico. A moça fala de antigas lembranças, de quando era criança, em que havia um homem (seu pai?) que fumava cigarros. De repente parece confundir essa imagem com a de um bode e, na sequência da cena, vê na psicanalista as formas do bode (numa alusão paródica ao jogo de projeções e transferências afetivas do analisando para o analista, jogo que aqui parece também estimulado pela terapeuta que faz inicialmente uma espécie de mímica do bode).

Efetivamente, a analista está, nesse instante, de pé sobre uma cadeira, com a cabeça levemente encurvada para o peito, os dedos das mãos fechados e o punho torcido para dentro, em direção aos braços. Em uma espécie de dança do bode, a suposta analisanda sobe em outra cadeira e, especularmente, toma, ela também, as formas do animal demoníaco. Nada nos impede de ver nisso um pacto satânico entre as duas partes e não só uma criação ima-

[67] Para justificar a relação com Nelson Rodrigues, basta lembrar algumas personagens femininas que devotam seu amor ao próprio pai. Moema, protagonista de *Senhora dos afogados*, é capaz de matar toda a família para ter a dedicação exclusiva do pai amado. Outras Electras rodriguianas são Glória, jovem filha de Jonas, o devasso proprietário rural de *Álbum de família* e, também Ana Maria, filha de Ismael, o protagonista de *Anjo negro*.

ginária e fantasiosa da moça. Seja como for, os corpos e objetos reais aqui se tornam imagens especulares projetadas uma contra a outra.

O espectador não tem dados para esclarecer esses aspectos do entrecho, do mesmo modo que, em *Boca de ouro*, não sabemos qual dos relatos de Dona Guigui corresponde à suposta realidade a propósito do contraventor morto. Talvez o que sobressaia, em *Cobaias de Satã*, seja uma espécie de definição do âmbito ficcional como o território do falso ou do simulacro. Isso é mostrado num deboche escrachado que nos leva a sentir todas as atitudes como construções fingidas, como atuações teatrais super-representadas de atores mostrados, ficcionalmente, como canastrões, enquanto são interpretados por artistas do maior domínio técnico, como é o caso dos integrantes da Companhia dos Atores.

Assim é que na cena do programa de auditório, anterior à do atendimento psicanalítico ou da dança do bode, a histeria com que a moça reage à notícia de que o pai está nas dependências do estúdio já flagra nela uma espécie de superatuação, uma canastrice, que denuncia um possível fingimento, uma não naturalidade ou autenticidade. O pai, por sua vez, expressa toda sua suposta amargura, por conta do sofrimento que lhe adveio a partir das denúncias da filha: a rejeição da mulher e da família, a perda do emprego e, o que é apresentado como o pior de todos os males, que é a dor de saber o tipo de imagem que a filha querida tem dele, imagem que a leva a odiá-lo. Durante a sequência do quadro, a psicanalista responde – de modo supostamente científico – a perguntas do apresentador sobre os males psíquicos que o abuso sexual em crianças pode causar nos futuros adultos. Ela também declara, no paródico e farsesco programa de televisão, que, para a psicanálise, o passado é sempre uma construção do analisando. Ela, entretanto, que poderia ser uma espécie de voto de Minerva, funciona, antes, com a ambiguidade de um oráculo ou de uma esfinge burlesca, mantendo em aberto qualquer possibilidade de decisão sobre o entrecho melodramático entre o pai e a filha.

Não aparece em *Cobaias de Satã* qualquer elemento capaz de unificar – ainda que de modo problemático – o todo do que se ouve e se vê em cena, como há, relativamente, em *A bao a qu*, na figura do autor-narrador, que poderia ser percebido como escapando ao jogo sem fim da diferença que se dá entre os personagens, i.e., da ambiguidade constitutiva de cada um deles e da instabilidade e indecidibilidade sobre a verdade ou o contexto de cada um. Há que se lembrar, entretanto, que o acaso, interferindo, em movimentos aéreos ou terrestres de objetos voadores ou deslizantes, parece, em *A bao*

a qu, fazer desabar os planos de ordenamento que aquele criador – de obras ou da própria linguagem – pretende, aparentemente, encetar, como desabam também os personagens sobre o palco, em quedas frequentes, de teor eminentemente cômico (em associação com a mecanização do movimento) e não dolorífico-expressivo. Mas se, por um lado, é mais difícil identificar algum personagem com a função de um autor-narrador que unifique os diferentes quadros, múltiplos e descontextualizados, de *Cobaias de Satã* como sendo etapas de uma construção imaginária em processo, há, por outro, frequentes menções, nos diálogos da peça, a noções como a de invenção imaginária, de alucinação, de representação teatral, de ator, de personagem e de ficção. Noções essas que aparecem na peça como mais ou menos interassociadas a cada instante. É como se a obra indicasse que seu lugar é o da própria ficcionalidade da ficção e não o da construção de contextos ficcionais determinados e razoavelmente estáveis. Penso no campo do que estou chamando de a ficcionalidade da ficção como sendo um âmbito anterior ou posterior a uma ficcionalização específica, âmbito no qual a tônica é a multiplicidade de direções e ritmos temporais em situação de convivência, é a mobilidade em uma temporalidade aquosa (ou gasosa, vaporosa) e não linear, em que os contextos representados não chegam a se estabilizar.

Isso não significa que não haja certo esboço de situações ficcionais. Uma dessas situações é a da moça que parece ter sofrido, quando criança, abuso sexual da parte de seu pai. Uma outra é a que diz respeito ao rapaz que parece ser responsável direta ou indiretamente pela morte da mulher em um acidente de moto. Ambas as situações se desestabilizam porque não há dados que permitam descobrir se esses fatos se deram na realidade ou se são criações imaginárias (no caso da moça) e alucinações por uso de drogas (no caso do rapaz). Os dois personagens se encontram, na segunda metade do espetáculo, em uma espécie de fórum kafkiano ou de prisão em que se é julgado (ou inevitavelmente condenado) e se paga simultaneamente a penitência. A seu lado, aparecem, no mesmo ambiente, outros personagens caracterizados como figuras filiadas a Satã, como Toniel; como representações angelicais, como Jael, irmão de Toniel; e como personagens associados à moça e ao rapaz (como a mulher deste último, supostamente morta no acidente). Vemos também ali figuras que lembram juízes, guardas, carcereiros ou porteiros. Não se trata, entretanto, de um lugar inteiramente sem escapatória ou sem saídas. A morte, o sonho e a alucinação parecem algumas des-

sas saídas, para personagens que são, em alguns momentos, vistos enquanto consomem drogas injetáveis e de outros tipos.

Já insisti em que a indeterminação parece ter a ver com o jogo do simulacro e do falso. Mas em que sentido? Vejamos. Todos podem dizer indiferentemente a mentira e a verdade. Mais do que isso: as fronteiras entre esses campos se desdefinem radicalmente. Não há também um *pathos* que, por meio de uma dimensão expressiva marcada, autentique uma verdade enunciativa mais profunda da peça ou de seus criadores e intérpretes. A segurança de um sentido estável ou forte não pode ser buscada aí. É difícil também para o espectador que assiste uma única vez ao espetáculo concretizar, por outro lado, aqueles esboços de situações ficcionais mencionados acima. Essa é outra fonte de desestabilização do sentido, já não em decorrência apenas do jogo intenso de disfarces e fingimentos (como os da psicanalista, da filha e do pai), mas ao fragmentarismo, à multiplicidade e à velocidade em que circulam as informações, tornando-as, por assim dizer, efeitos de simulação. Os dados e as informações que se disponibilizam no circuito do jogo acabam, de fato, por se constituir como reflexos sem referentes, cópias de cópias, isto é, meros simulacros. Os personagens não são tornados quase títeres como as figuras planares de *A bao a qu*, mas são imagens de imagens, simulacros de si mesmos, reflexos de reflexos, num jogo em que já não se pode saber onde está a matéria original refletida, onde a verdade e a mentira, e, principalmente, se esses campos, como supostamente fixos e não reversíveis, têm algum sentido ou algum lugar.[68]

Também tem relação com o tema do simulacro o intenso uso da imagem tecnológica em *Cobaias de Satã*. Há a projeção de imagens possivelmente captadas nos bastidores ou em partes ocultas do espaço cenográfico, como no momento em que a moça dialoga com a imagem do pai no telão,

[68] Para a utilização de conceitos como o do falso, o de simulação e o do simulacro, estou pensando em autores como Deleuze, Derrida e Baudrillard, que abordam essas noções (e outras a elas associáveis, como as de suplemento e a de diferença) dentro de projetos teórico-reflexivos distintos, para falar de aspectos pertinentes à arte, ao pensamento e à sociedade contemporânea. Mas, para os três autores, noções como a de falso, de simulação, de simulacro, bem como de suplemento, implicam a ênfase no jogo diferencial dos signos, na remessa infinita de um elemento a outro no interior do sistema, em detrimento da possibilidade de correspondência (de troca) entre a linguagem e o real (ou o modelo), entre o signo e o mundo percebido como anterior à sua representação e disponível ao contato direto (Baudrillard, 1991 e 1996; Deleuze, 1974: 1-3, 259-271 e 1990: 155-188; Derrida, 1995: 227-248 e 1997: 85-92, 111-126).

como também há, em outros momentos da peça, a utilização de vídeos pré-gravados. Chama a atenção, especialmente, um tipo de imagem que acaba por ter um caráter abstrato como aquelas em que se veem apenas belos volteios de fumaça esbranquiçada, movimentos repetitivos de ondas do mar ou topografias regulares que lembram areia de um deserto. Em todos esses casos, o tratamento da imagem dado por Gringo Cardia, que assina a cenografia e a direção dos vídeos do espetáculo, tende a uma espécie de poética não referencial da visualidade. A repetição e a descontextualização parecem desfazer a própria materialidade da produção imagética, dos meios técnicos da reprodução e do suporte (tela) em que essa última aparece. Resta uma espécie de puro virtual ou de incorpóreo no lugar mesmo da corporeidade e da co-presença imediata de atores e de espectadores, que é como se caracteriza habitualmente o teatro como meio expressivo. A imagem não espelha um mundo, não constitui ou reconstitui uma realidade. Os volteios de fumaça e a aparição de águas que lembram as ondas de um oceano não se integram em qualquer contexto que os explique ou justifique. A imagem não abarca esses contextos que pudessem funcionar como estabilizadores das séries imagéticas em redes causais, como continentes que fornecessem algum lugar concreto ou alguma atualidade segura àquelas topografias desterritorializadas, àqueles vapores incertos e àquelas massas líquidas em seu puro movimento sem direção e sem finalidade.

A crítica teatral dos jornais cariocas foi unânime em reclamar do que viam como ausência de sentido no texto de Filipe Miguez, como falta de justificativa e de finalidade dos recursos utilizados na cenografia e na encenação. O caráter vago e pouco concreto dos ambientes também foi criticado. Penso que o que incomodou no espetáculo foi exatamente a intensidade e ao mesmo tempo a leveza com que se lidava com um sentido sempre dividido, intersticial e incerto, suscetível de ser compreendido apenas como movimento do sujeito em direção à perda de si mesmo, como vertigem da presença, como volúpia da possibilidade momentânea de dissipação do real e do corpo. Enrique Diaz, que declarou à época da estreia que "o que está no palco é o que está fora da vida, é o sonho", deu também uma explicação que me parece bastante significativa para a opção pelos telões e pelo vídeo na peça: "O vídeo passa uma imagem sensorial muito forte, algo como pensamentos sendo projetados nas paredes brancas de um quarto".[69]

[69] *Jornal do Brasil*, Revista Programa, p. 30, Rio de Janeiro: 17/7/1998.

Os jogos de luz colaboram com essa estranha e atraente desmaterialização da presença, que se dá por meio precisamente do paradoxo de uma presença que se constitui enquanto se esvai, se instaura apenas para desfazer-se. O controle da intensidade luminosa, da cor (predominantemente fria) e da abertura dos focos no belo desenho de luz de Maneco Quinderé se reúne à instalação cenográfica e videográfica de Gringo Cardia, ajudando a constituir a sensação de que o que se vê são situações de contornos vagos e incertos, são âmbitos aquosos e vaporosos que nos seduzem, como as sereias ou as baleias de um mar sem fim na concepção de Blanchot (Blanchot, 1984: 11-17) sobre o sentido da narrativa. Os chifres nas costas de um dos personagens, de cujos dedos sai fogo em certo momento do espetáculo, colaboram, nos figurinos de Marcelo Olinto, com a desrealização intensa operada pelo espetáculo.

Em *Melodrama* (1995), outro espetáculo da Companhia dos Atores, tendo dramaturgia de Filipe Miguez e encenação de Enrique Diaz, estavam presentes a estrutura do melodrama na organização da trama, o clichê de personalidades folhetinescas e a simulação exercida por certos personagens (como era o caso de Adolfo, que, em decorrência de uma deficiência mental, assumia a personalidade do irmão morto muitos anos antes, para maltratar sua doce esposa, que era, entretanto, muito amada pelo atormentado marido). Esses elementos apareciam nas situações representadas ao vivo no palco, mas se reproduziam nos vários melodramas a que os personagens assistiam, seja no teatro ou no cinema, seja na televisão ou no rádio. Os exageros cômicos dos personagens egoístas e dos sinceros, dos bondosos e dos malévolos tornavam o espetáculo uma rede de projeções interconectadas, nas quais se chamava a atenção para o falso e para a superfície das figurações constituídas, seja na suposta vida real representada, seja nas representações folhetinescas e melodramáticas que reproduziam – em palcos, telas e emissões radiofônicas – o melodrama do cotidiano. Tratava-se, deliberadamente, de uma criação teatral constituída por superfícies especulares e espelhamentos vazios, dotada de efeitos irresistivelmente cômicos e farsescos. Tratava-se também de uma dinâmica vertiginosa de projeção dos mesmos esquemas de ação entre mídias distintas. Nesse processo, destacavam-se duas consequências: um desafio suplementar ao ator para atuar no redemoinho de repetições "clichetípicas" e uma problematização das concepções tradicionais da presença cênica em associação com modos de estabilização do sentido.

A paixão segundo G.H., adaptação teatral do romance homônimo de Clarice Lispector assinada por Fauzi Arap e encenada por Enrique Diaz

(CCBB-Rio, 2002), não era uma produção da Companhia dos Atores. Entretanto, o espetáculo, que tinha Mariana Lima (que integrara até então o Teatro da Vertigem) como única atriz, trazia certas marcas do trabalho anterior de Enrique Diaz mescladas com uma espécie de herança de um tipo de densidade teatral, que, por sua vez, Mariana trazia do seu grupo anterior e de personagens como a mulher de Jó e a prostituta Babilônia, que interpretara com traços de grande radicalidade. Aliás não era só Mariana que trazia marcas do Teatro da Vertigem. Guilherme Bonfanti, que assinou o desenho de luz, foi o iluminador dos três espetáculos da trilogia bíblica dirigida por Antônio Araújo, enquanto Marcos Pedroso, responsável pela cenografia de *A paixão segundo G.H.*, assinou também a ambientação espacial e a cenografia dos espetáculos *O livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*. Já Marcelo Olinto, responsável pelo figurino, é ator e figurinista da Companhia dos Atores. Gostaria, agora, de comentar brevemente o resultado da aliança teatral entre Diaz e Mariana, que assinam a criação geral do projeto, tendo em mente as questões prioritárias da presença, do sentido e de seus modos de emergência.

Quanto ao trabalho de Mariana Lima no espetáculo, chamam a atenção especialmente certas cenas, como, por exemplo, uma em que a atriz, encostada na parede, trabalha – principalmente com movimentos dos braços e das mãos – linhas espaciais múltiplas, que cortam seu corpo e parecem desmembrá-lo, esgarçá-lo, num espaço que se torna múltiplo por meio do próprio corpo e dos desenhos coreográficos realizados com os braços da atriz, que se encontra imóvel, com os pés fixados, por assim dizer, em um ponto determinado. O espaço, entretanto, entra, nesse instante, em um processo de reprodução ininterrupta, de ágil subdivisão, invisível, mas intensa, graças aos movimentos dos membros superiores de Mariana. As linhas que seccionam o espaço, simultaneamente, partem dela e vêm de fora. Partem do corpo dela, porque é seu próprio corpo, são seus braços que constituem os fios invisíveis que o atravessam. Parecem vir de fora, porque ela puxa os fios – elásticos e cortantes – ao longe, alongando seu braço e agarrando pontas imaginárias dos fios, para estendê-los até o outro lado. As linhas multidirecionais parecem extrair do corpo todo seu ponto de apoio, seccionando o continente externo em que ele se insere, mas também roubando ao corpo seu caráter orgânico, organizado, integrado e centrado. Parecem ainda extrair o interior para o exterior. Há, pela intensidade emocional, a sensação de uma densidade ou profundidade interiores. Mas a subdivisão física que vem de fora – e

paradoxalmente também de dentro de Mariana – não respeita fronteiras espaciais nem limites entre o dentro e o fora.

É interessante verificar como Mariana Lima, nesse momento e em outros muito marcados corporal e coreograficamente (como o instante das piruetas), consegue dominar a técnica e manter o fluxo emocional da personagem. Aliás, a personagem poderia ser percebida como puro fluxo, conforme o que se vê no espetáculo. Não só a barata coloca a matéria orgânica e pastosa para fora. Há fluxos não controlados nos quais a personagem se esvai, confundindo-se com o próprio fluxo. É interessante ver isso no trabalho de Mariana, porque a intensidade emocional poderia implicar o reforço da personalidade e do eu, mas, ali, onde a interioridade é, sem dúvida, convocada, ela é também objeto de um ritual de esvaziamento, de um processo de desfazimento. Não há qualquer hipótese de heroicização do sujeito e de sua interioridade individual por meio da exacerbação da sua capacidade de se emocionar. Mariana nos defronta com alguém que, apesar da angústia da perda, é dominado pela vontade de se perder, pela volúpia da vertigem, num espaço que se torna aéreo, vaporoso. O corpo da barata é de puras cascas sobre cascas. É gosma esbranquiçada que se esvai. Não tem órgãos nem parece ter centro fixo, conforme o que sabemos dela pelas palavras de Mariana tomadas ao livro de Clarice Lispector pelo dramaturgo. É puro fluxo. Por mais inquietante que seja, é isso que atrai Mariana-GH. É a esse universo que ela se entrega com volúpia e possibilidade de perda de si mesma. Há angústia. Mas não há vontade – nem talvez possibilidade, a partir de certo ponto – de se agarrar ao próprio corpo e a seus órgãos, sua organização, seu possível centro e seus limites espaciais seguros. O impulso incontrolável de Mariana-GH é o oposto desse.

Mas se isso se verifica já no trabalho da atriz, é fundamental, entretanto, o que se processa com as paredes do ambiente, com a iluminação que constitui um fluxo de mobilidades espaciais, de ampliações e reduções, de pulsações que colocam em xeque a materialidade das paredes, do concreto, da alvenaria. A sombra do corpo de Mariana-GH que se projeta e que ela quer, inutilmente, limpar também é essencial para o movimento de sair de si do sujeito, de ruptura de limites espaciais entre o dentro e o fora, de desmaterialização do corpo e do mundo, que se inicia no trabalho corporal da própria atriz. O vídeo que capta, em certo instante, imagens de Mariana em espaços contíguos àquele em que se encontram os espectadores, também colabora decisivamente (como, aliás, ocorria belamente no espetáculo *Cobaias de Satã*) com o desfazimento da sensação de concretude material, autentici-

dade atual e imediata do espaço físico e de seus conteúdos: corpos e coisas. Mas além das imagens captadas e difundidas ao vivo, havia também a utilização de vídeos pré-gravados, de caráter eminentemente abstrato, mostrando pontos e círculos móveis e coloridos, de tamanhos variados.[70] As imagens dos círculos eram projetadas em certo momento sobre a parede na qual estava o pequeno guarda-roupa, em cujo interior a personagem havia entrado pouco antes por uma passagem lateral, abrindo suas portas por dentro. A projeção produzia um efeito de achatamento de todos os elementos (guarda-roupa, corpo da atriz etc.) contra a parede, levando à sensação de perda da solidez e do volume dos objetos. Esse conjunto de aspectos em performance parece colocar intensamente em questão a noção de presença cênica como aliada a uma imediatidade e continuidade espacial, a um aqui e agora, em que os copartícipes do evento teatral (atores e espectadores) reforçam sua sensação de existir, pelo encontro com o outro e consigo mesmo, com seu tempo e seu horizonte histórico.

O espetáculo, ao invés de nos dar a possibilidade desse conforto, subtrai a mesma decididamente de nosso alcance. Tudo (atuação, trabalho corporal, sonorização, música, iluminação, vídeo, cenografia e figurino) contribui com a volúpia da perda de chão, de limites espaciais e temporais. Os elementos de desmaterialização do espaço são os mesmos da problematização da presença: a convivência da imagem técnica e da proximidade física da atriz em relação ao espectador, em um espaço que é pequeno, assim como, em outro momento, a distância em que a atriz se encontra – vista ao longe, por trás das paredes –, tornando-se, em seu corpo atual, tão imaterial quanto a imagem digital que se projeta em outro instante. A atualidade do corpo é instante dividido e em fluxo permanente, apontando para múltiplas direções temporais, para a deriva do sentido. O agora do corpo inclui seu passado e já é seu desfazimento futuro, como que previsto e desejado pela personagem. O espaço concreto se desrealiza e se torna temporizado. Essa temporização não diz respeito a uma possível inclusão de marcos e referências que permitam a cronologização da linha temporal. A temporização do espaço e do corpo tem a ver antes com a simultaneidade de tempos distintos indicados pelos campos espaciais diferentes e simultâneos, pelo vazamento das paredes etc.

---

[70] O programa da peça apresenta a ficha técnica específica do vídeo pré-gravado e editado. A direção é de Carolina Jabor; a fotografia, de Flávio Zangrandi; o desenho gráfico é de Renata Pereira; o colorista é Pedro Conforti; o tratamento digital e *mix* final ficando a cargo de Bem Hur Machado.

O desfazimento do real – em suas conexões, seus limites e seus pontos de apoio – tem sido trabalhado belamente em espetáculos anteriores de Enrique Diaz, como em *A bao a qu*, *Cobaias de Satã* e *Melodrama*. Em *A paixão segundo G.H.*, houve uma diminuição do humor, do deboche, do tom derrisório com que se trabalharam aspectos como o desfazimento do tempo cronológico e do espaço supostamente concreto em produções anteriores do encenador. Pode-se dizer que Enrique Diaz se aproximou, com *G.H.*, do que Deleuze chama de esquizofrenia, para se referir à força de Artaud, em oposição aos jogos de humor e inteligência, com que o filósofo se refere a um outro tipo de operação artístico-intelectual, como a realizada por Lewis Carroll (Deleuze, 1974). Mas o questionamento da presença, a desmaterialização do real, a ironia em relação a qualquer noção de autenticidade e de verdade sempre estiveram presentes no trabalho de Enrique Diaz. Já em *A bao a qu* isso era inspirado por textos de Mallarmé e de Borges e estava plasmado no espetáculo e na dramaturgia do diretor. É o mesmo interesse quanto à desrealização do real que se mantém agora, em *A paixão segundo G.H.*, em que Fauzi Arap e Clarice Lispector fornecem o material literário para a operação de dilaceramento do corpo, de desmaterialização do espaço e de autópsia das concepções tradicionais de teatro como presença.

Em *A paixão segundo G.H.*, o corpo e a voz da atriz, que já agenciam uma temporização do espaço e uma diluição ou divisão da subjetividade individual, foram tensionados com outros operadores de desmaterialização da matéria, de ruptura do espaço, de temporização do lugar. Isso se realizou por meio das paredes de tecido que são ora paredes concretas e firmes, ora meras membranas transparentes, sutis separações que denunciam sua fragilidade e deixam ver o âmbito do sempre mais além, dependendo, apenas, da localização e da angulação da fonte luminosa em uma sensível conjugação dos trabalhos do cenógrafo Marcos Pedroso e do iluminador Guilherme Bonfanti.

Por mais que isso já se dê no trabalho mesmo de Mariana Lima, creio que o contraponto entre intensidade afetiva e desfazimento da presença não se efetuaria no mesmo grau se o espetáculo nos colocasse apenas diante da atriz. Outros elementos – como, por exemplo, o vídeo – foram fundamentais para a conspiração da presença contra si mesma, na encenação do desaparecimento do eu, do mundo, da nítida distinção de ambas as instâncias entre si.

Antônio Araújo: apocalipse, divisão e violência

Na temporada carioca da peça *Apocalipse 1,11*, só víamos espelho em um único momento. Refiro-me à cena em que o pastor exorcista, procurando entre os presentes, no Templo-boate New Jerusalém, qual deles é que está com o diabo no corpo, depara-se com a prostituta Babilônia (Mariana Lima), enquanto ela cheira cocaína diante de um espelho de parede. Estamos na sala em que acontece o show da Besta. Esta última (representada pelo ator Roberto Áudio) é caracterizada como um travesti, tendo, portanto, marcada divisão interna de caráter, entre masculino e feminino. A Besta funciona como oficiante do culto, da liturgia, da missa-show que se realiza no interior daquela espécie de cabaré de exibições eróticas, a Boate New Jerusalém.

Mas antes de examinar o espelho de parede junto ao qual Babilônia é flagrada enquanto se droga e de explorar certos jogos semânticos suscetíveis de se associarem a ele, vejamos brevemente como se configura a Boate New Jerusalém. Assim como a Besta, que conduz os shows que ali se realizam, o ambiente é dotado de forte duplicidade. Há o palco-passarela em formato de cruz, avançando pelo espaço dos espectadores, aparelhado com refletores, amplificadores, caixas de som, microfones etc. Há as mesas e as cadeiras para os espectadores se acomodarem, assistirem ao show e possivelmente beberem no cabaré em que buscam prazer e distração. Quer dizer, configura-se espacialmente a casa de shows. Mas também se configura o templo, pois há uma espécie de oratório-altar que se localiza na plateia, no fundo da sala, disposto de modo simetricamente oposto à parte mais recuada do palco. Há a referência à cruz e ao cristianismo no desenho mesmo do palco-passarela, assim como vemos ainda os chamados adoradores da Besta, que são personagens que se encontram naquele espaço e que reverenciam o/a oficiante do culto, como se fosse uma sacerdotisa ou sacerdote. Os adoradores oram muitas vezes em voz alta. Conforme a atitude do séquito, podemos dizer que ele se volta (e se devota) à divindade que aquele sacerdote-travesti parece representar. Os adoradores, num impulso erótico acoplado ao ardor piedoso ou religioso, insinuam passar as mãos nas pernas seja da Besta, seja de Babilônia, em seus trânsitos pela passarela, à beira da qual os primeiros estão acotovelados. Eles agem ambiguamente, como se quisessem tanto tocar imagens de santos à espera de bênçãos quanto deslizarem suas mãos sobre os corpos da Besta e de Babilônia à procura de prazeres libidinosos.

Em dado instante, a Besta acompanhada de sua principal estrela, que é a prostituta Babilônia, começa a chamar ao palco o "Pastor Alemão", como uma das muitas atrações do show que apresenta e comanda. O Pastor logo avançará em direção ao público e caminhará entre as mesas, buscando aqueles de quem o demônio teria se apossado, segundo sua misteriosa, imediata e inequívoca percepção da energia do local. Babilônia, nesse meio tempo, afasta-se do palco ao fundo, esgueirando-se por uma lateral da passarela que se projeta do palco para a sala e dirigindo-se, então, para um canto da plateia, a fim de cheirar cocaína fora do foco principal da atenção dos espectadores, que se concentra nesse momento sobre o Pastor Alemão. Do lado de fora do palco e longe dos refletores, ela lambuza a cara com uma pasta ou pó branco até que o Pastor flagra nela o corpo em que teria penetrado Satanás. É nesse momento que vemos Babilônia, cujo nariz já está todo sujo do pó da cocaína que ela consome, como que protegida ou escondida num pedaço pouco iluminado da sala, usando o próprio corpo como anteparo, para camuflar-se, ironicamente, contra o grande espelho de parede, enquanto cheira a droga, sem pensar que porventura o espelho pudesse, em seus reflexos, revelar aos outros os gestos que tentava ocultar.

Esse instante tem um brevíssimo destaque. Babilônia logo será levada ao palco, para ser exorcizada em local de ampla visibilidade para todos os frequentadores daquele templo-cabaré. Frequentadores que são, em última instância, o público do espetáculo *Apocalipse 1,11* acrescido dos intérpretes que representam os adoradores da Besta. Além de breve, é único esse momento do espelho, uma vez que não aparecem outros espelhos no espetáculo e que, mesmo nessa cena, o espelho não é, intencionalmente, utilizado pela personagem para se ver refletida nele. Ele não é usado por ela e, assim, não é destacado em suas propriedades ou natureza específica de espelho. Apenas está ali. Entretanto, podemos apreender esse espelho – que tem uma função secundária e marginal na encenação e não é sequer referido no texto da peça – como um signo (espelho mágico ou maldito) da dinâmica intensa de espelhamentos, duplicações deformadoras e reflexos desdobrados em novos reflexos com que se constrói tanto o texto de autoria de Fernando Bonassi quanto o espetáculo de Antônio Araújo e da Companhia Teatro da Vertigem. Mas se trata aí de reflexos esquizofrênicos, que mobilizam forças de transmutação radicais e violentas, não se confundindo com meros jogos de imagem e de superfície.

Não há propriamente um diálogo dramático tradicional na peça, com as personagens instaurando o conflito ou precipitando-se nele ao falarem.

Ao entrar no edifício em que se realiza o espetáculo, o que o público vê inicialmente é uma menina que rega um pequeno vaso de flores e depois as incendeia, enquanto uma voz amplificada em *off* enuncia trechos extraídos do texto bíblico do Gênesis. Logo a seguir vemos um homem vestido de carteiro fazer o anúncio de uma "carta ao anjo da igreja em Éfeso", como se fosse o título de um édito a ser proclamado e divulgado. Após o anúncio, esse arauto deslocado de qualquer ambiente épico abre, então, um envelope e lê o conteúdo de um texto epistolar. O personagem chamado no texto da peça de Homem Machucado e que dá início ao espetáculo fora do edifício, a menina das flores, a voz em *off* e o carteiro-arauto não travam nada parecido com diálogos ou intercâmbio de falas entre interlocutores. Trata-se de gestos, falas, atitudes separadas e independentes entre si e não interconectadas em qualquer cadeia causal explícita.

O que se vê logo depois das cenas episódicas da menina e do carteiro é a chegada de João, que lembra um andarilho pobre. Ele procura insistentemente a cidade de "Nova Jerusalém". Depara-se com uma personagem feminina que é caracterizada simultaneamente como uma "virgem/noiva" e como uma "arrumadeira de hotel", conforme as rubricas do texto dramatúrgico de Fernando Bonassi. Logo veremos esse homem de terno e carregando uma pequena mala ser chamado de João. Ele chega a uma espécie de pensão de beira de estrada. Está a caminho da cidade prometida. Atingi-la é sua meta. A noiva/arrumadeira de hotel sempre repete com ar angelical as mesmas palavras, ao longo da cena com João. Ela parece também querer insinuar-se sensualmente para ele, que a rejeita de modo firme e contínuo. Ela – em suas vestes claras – tem algo de virgem, algo de casta. Simula, em dado instante, um casamento, pegando a mão de João e caminhando, solene e vagarosamente, em direção à imagem de Cristo que há no quarto em que parece que João se hospedará. É como se caminhasse para o altar, ao lado do noivo, no interior de uma igreja ao som de uma marcha nupcial. Os dois personagens, desconhecidos entre si, não parecem se ouvir nem se entender de fato. Ele sempre repete que procura Nova Jerusalém e ela, todo o tempo, diz: "Eu dou de comer a quem tem fome... Eu dou de beber a quem tem sede... Eu conforto os aflitos...", até que se desnude, fazendo poses sacras, e seja expulsa do quarto por João.

Nos episódios seguintes também não se verifica um verdadeiro diálogo dramático. Primeiro, João descobre embaixo da cama de solteiro a presença de uma figura que parece ser a de Jesus. Ele fala o tempo todo, mostrando-se insatisfeito, interpelando e indagando ao Senhor pelas razões de suas frus-

trações e dificuldades pessoais. O Senhor mantém-se inteiramente mudo e impassível, mesmo quando João o expulsa agressivamente do aposento, como já tinha feito com a Noiva.

Depois, aparecem três personagens que lembram carcereiros ou policiais e que são chamadas de Anjos Rebeldes no texto de Bonassi. Junta-se a eles, em seguida, o Anjo Poderoso, que está vestido com figurinos semelhantes, calçando também botas de borracha e parecendo liderar os outros três. Agora é João que não é, praticamente, ouvido, enquanto eles dominam completamente e até torturam o frágil personagem que repete todo o tempo que quer chegar a Nova Jerusalém, sendo pego pelos demais para que testemunhe coisas que ainda acontecerão, "porque alguém tem que sobrar para contar a história", como diz – com ares arrogantes e autoritários – o Anjo Poderoso em dado momento. Como forma de subjugarem João, os Anjos o agridem, enfiando várias vezes sua cabeça numa privada cheia de água e muito suja por fora, com manchas que lembram fezes escorridas e não limpas, como se o vaso tivesse transbordado pelo excesso de uso, sem ter sofrido qualquer manutenção ou limpeza sanitária há muito tempo. Os quatro anjos-policiais também obrigam o personagem estrangeiro a fumar um cachimbo de *crack*, como um dos procedimentos usados pelos opressores com o intuito de fragilizarem João e o submeterem a seu jugo. Em todo esse momento, também não há diálogos. Os Anjos Rebeldes e o Anjo Poderoso não explicam suas atitudes a João, que é tornado joguete ou objeto nas mãos covardes dos mais fortes. Conforme a rubrica, os opressores saem, "deixando João chapado no chão" (Bonassi, in Nestrovski, 2002: 202).

Realmente, a tirar pelo que se pode apreender dos diálogos praticamente inexistentes, a sensação que temos em todos os quadros do prólogo[71] é a de uma sucessão ou paralelismo de figuras isoladas e solitárias. Ao prólogo em que vemos essas figuras isoladas – e que se mantêm assim, mesmo quando contracenam, uma vez que não intercambiam ou confrontam entre si visões de mundo, experiências ou desejos – o autor dá o subtítulo de "Revelações". Mas cada uma das figuras solitárias e opacas dessas pouco transparentes "re-

[71] O prólogo se compõe das seguintes cenas ou quadros mais ou menos isolados: a do Homem Machucado do lado de fora, a da menina com as flores ao som da voz em *off* narrando trechos do Gênesis, a do carteiro, a da chegada de João, bem como as cenas no seu quarto de pensão: primeiro o episódio de João com a Noiva/arrumadeira, depois com o silencioso Jesus ou Senhor Morto e, por fim, com os Anjos Rebeldes e o Anjo Poderoso (cf. o texto da peça de Fernando Bonassi, in Nestrovski, 2002: 181-274).

velações" (i.e., o pregador protestante – que recebe o público no início do espetáculo –, o carteiro, a menina das flores e João) é um bloco fechado em si, mesmo quando se trata de um coletivo como o coro dos Anjos Rebeldes liderados pelo Anjo Poderoso. Os reflexos de reflexos não são apenas esquizofrênicos e proliferantes, mas, paradoxalmente, são reflexos opacos, por assim dizer. Não sabemos o que eles refletem. Eles são mudos entre si. Não falam nem de si e nem dos possíveis corpos que refletiriam e que parecem já ter sido absorvidos pelo redemoinho da divisão incessante e desdobramento reflexivo, deixando, assim, de existir como corpos atuais e inteiramente reais.

Mas se não há diálogo no sentido dramático tradicional do termo, há um diálogo de outro tipo, ligado àquela dinâmica interna de reflexividades. Trata-se de repetições inter-relacionadas de dados distintos com funções semânticas suscetíveis de se aproximarem (o andarilho, o solitário, o obsessivo etc.). De fato, podemos ver no pregador louco vestido de terno no início da peça um reflexo que antecipa para o espectador o surgimento do andarilho João (a sombra antecedendo o corpo). João aparecerá logo depois, portando sua mala e vestido de terno como o homem do lado de fora. Só mudam as cores dos ternos (um é cinza-claro e o outro é marrom-claro). Mas quanto aos personagens, poderíamos dizer que são ambos predominantemente piedosos e tementes a Deus, humildes e perseverantes. Um tem visões e está determinado a difundi-las em suas pregações pelas ruas (o homem do início) e o outro terá visões, que deverá difundir, como meio de atingir o objetivo de chegar a Nova Jerusalém.

Outro espelhamento é o que se dá entre, por um lado, a ação da menina, que, ternamente, rega as flores no pequeno vaso, para fazê-las arder em chamas logo em seguida e, por outro, a voz em *off* que enuncia o trecho do Gênesis que afirma que Deus fez o homem do barro, deu-lhe o paraíso cheio de árvores frutíferas, mas impediu-lhe de comer o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, sob pena de perder a imortalidade. A relação que se tece é a de reverberação recíproca de sentidos de um espaço (o sonoro-verbal) no outro (o visual). Em ambos os espaços, temos um jogo entre acalentar e punir, dar a vida e dar a morte. O timbre e o tom da voz grave e pesada do narrador, que lembra um homem maduro e que fala da ação de Deus, opõe-se, entretanto, parataticamente, à imagem singela da menina que, ágil e leve, chega correndo pelas escadas e pratica a dupla ação de regar e incendiar as flores. Trata-se de um espelhamento paradoxal, de um reflexo com diferença, que acaba por confundir num amálgama cruel de forte efeito irô-

nico o homem adulto e a menina, a Divindade em sua razão suprema e a criança em sua gratuidade absoluta, a ternura e a tortura.

O show da Besta é interrompido por uma brutal invasão da polícia ou de membros de uma organização paramilitar (os Anjos Rebeldes), para que o quadro desemboque na cena do corredor da morte, ao qual os atônitos espectadores são conduzidos e no qual são levados a ficarem de pé e encostados contra as paredes laterais, enquanto aqueles supostos adoradores da Besta, que haviam sido obrigados a tirar as roupas pelos agressivos policiais, são, agora, violentamente jogados em celas, cujas portas dão para o corredor. Ao serem empurrados para as celas, os adoradores da Besta são chamados de "puta", "veado", "negada", "paraíba", "cabeça-chata", "vagabundo", "assassino" etc. (In Nestrovski, 2002: 224).

Nesse momento, já nos colocamos suspensos no tempo, já percebemos que a atualidade de um presente estável se divide sob nossos pés. Depois, ouvimos em alto volume sons de ferragens sendo batidas, de tiros e de gritos, sons que lembram uma espécie de rebelião de presidiários seguida de forte repressão. Os personagens são trazidos mortos e dispostos em uma fileira de corpos nus quase sob os pés dos espectadores estupefatos ante aquela dura referência ao que ficou conhecido, na década de 1990, como o Massacre de Carandiru, em que 111 presidiários foram mortos depois de uma rebelião na conhecida penitenciária paulista.

A perplexidade, associada à impossibilidade de um pensamento organizado, se radicaliza, entretanto, com a aparição de um ator caracterizado como Chacrinha, o apresentador de programa de televisão de grande sucesso nos anos 1970. Chacrinha intervém no quadro fazendo animação de auditório e portando sua buzina, enquanto pergunta alegremente aos presentes se eles querem "presunto", se branco, se preto, se magro, se gordo (idem, 2002: 228). A cena tem caráter autorreflexivo e autoirônico, lembrando, em meio à mais extrema violência, essa função clownesca ou jogralesca do ator e do teatro. Essa intervenção paródica e burlesca, de valor também metalinguístico, evidencia a ruptura na coerência interna do contexto representado, que mescla, sem a explicitação de qualquer justificativa racional clara, alusões a períodos históricos distintos (décadas de 1970 e de 1990) e justapõe âmbitos referenciais heterogêneos (aparelho repressivo e cultura *pop*; tortura e assassinato de presos políticos na ditadura militar, violência urbana e repressão policial dos anos 1990).

O que se vê na peça de modo geral, e não apenas no corredor da morte, é uma sucessão ou repetição de cenas violentas, montadas como quadros

mais ou menos independentes, não tendo nenhum deles individualmente maior desdobramento diegético ou dramático e não sendo preparados por informações a propósito dos antecedentes ou dos contextos que pudessem justificar as razões de cada uma daquelas radicalizações de violência. Durante o show da Besta, por exemplo, há a violação ou humilhação sexual da moça paraplégica e aparentemente portadora de mongolismo, que é movida por terceiros em sua cadeira de rodas e recita intermitentemente e, ao que tudo indica, sob coerção, o mesmo trecho da Constituição brasileira. Há também o quadro em que um rapaz negro chamado Benedito (interpretado por Luís Miranda, o mesmo ator que, em outro momento, faz o Pastor Alemão) exibe uma coreografia de samba, deliberadamente exótica ou *kitsch*. A cena lembra um quadro de teatro de revista, mas também um programa de auditório. O rapaz é apresentado como expoente de brasilidade e, nessa condição, entrevistado por uma Babilônia sorridente e entusiasmada, até que essa última descubra que ele furtara sua bolsa. Nesse instante, Babilônia passa a desfiar todo tipo de ofensa acumulada em uma espécie de anedotário popular, preconceituoso e racista.

Nas cenas iniciais da Boate New Jerusalém, flagramos violentas e repetidas curras à Noiva levadas a cabo por vários dos homens que serão mostrados logo em seguida como os adoradores da Besta. A referência violenta a uma sexualidade brutalmente desconectada de qualquer contexto afetivo ou amoroso que a justifique repete-se a todo instante no show da Besta, dentro do que é chamado de a "sinagoga de Satã", numa alusão tresloucada ao texto bíblico. A Besta, na cena de Babilônia com Benedito, "abre a calça do Negro, expondo-lhe o enorme caralho", como indica a rubrica e como vemos em cena. Enquanto Babilônia exibe o rapaz – que já ensaiou alguns passos de sua coreografia e cantou um trecho de pagode –, mostrando-o como um feliz exemplar da natureza e da brasilidade: "A alegria! A sensualidade... A ginga! O nosso jeitinho... a mistura de raças!", acrescentando em referência ao sexo do rapaz exposto pela Besta: "(...) Ui! Imaginem esse negócio entrando e saindo nas nossas irmãs e filhas! Cruz-credo! Ah! O que seria de nós sem essa presença radiante dos confins da África?! (...)" (in Nestrovski, 2002: 209). É no momento imediatamente seguinte que Babilônia vai humilhá-lo racialmente, por supor que ele lhe roubara a bolsa.

A Besta faz alusões agressivas e debochadas à sexualidade a todo instante e, apresentando uma licenciosa dedicatória no início de seu show, diz sorridente e comovida:

> Eu queria dedicar esse show ao meu grande amor. Dedico esse show pro homem que mais me usa e que adora ser usado por mim! Aquele que todos falam mas ninguém sabe quem é. Ao bom de cama, bom de rola, bom de cu... ao bom de tudo! O meu amante, meu marido, meu caso, meu tudo... pois ele é tudo. Ao homem da minha vida: Jesus!!! I love you, querido! Pra você essa dedicatória apaixonada (idem: 206).

A Besta, então, "canta Conga (by Gretchen), enquanto executa um bailado *trash*, veado e demoníaco", como acrescenta a rubrica.

Em outro momento, Babilônia vai retirando uma a uma das sete calcinhas de cores e formatos distintos que usa uma por cima da outra. Enquanto isso, ouvimos em *off* a voz de Cid Moreira, que narra o trecho do Apocalipse relativo às sete trombetas que, ao tocarem no céu, no momento do Juízo Final, vão provocando incêndio e morte em toda parte na terra. Babilônia sorri, mas seus gestos, que aludem, por um lado, a shows de *striptease*, não têm, por outro lado, nem a sensualidade, ainda que "clichetípica", da atuação dos intérpretes desse tipo de exibição, nem o humor inteligente que seria de se esperar de uma teatralização distanciada e paródica desse gênero de espetáculo. A *stripper* parece tensa, seus gestos soam ríspidos e lembram um automatismo algo sofrido. O impactante resultado obtido pela atriz Mariana Lima provoca mais incômodo do que risos ou divertido relaxamento no espectador. Em parte, isso se deve à tensão da própria personagem, cujo comportamento parece o tempo todo alterado possivelmente pelo excessivo uso de drogas, como a cocaína que a vemos cheirar desbragadamente em vários momentos ao longo do espetáculo, a exemplo da cena do espelho.

Em um dos quadros do show da Besta, exibe-se um casal de intérpretes de shows de sexo explícito, para a consecução de um coito absolutamente real e ostentado em diferentes posições. A rubrica indica que a entrada desses artistas no palco deve ocorrer ao som da "música-tema das vitórias de Ayrton Senna". Enquanto se dá a realização do coito na parte mais frontal da passarela (muito próximo aos espectadores), vemos ao fundo a chegada ao palco do carteiro-arauto que já aparecera no princípio do espetáculo. Ele anuncia, agora, uma "carta ao anjo da igreja em Laodiceia!" e passa a ler o seguinte trecho:

> Ah! Brasil! Toda essa pureza com sangue nos sorrisos. Todas essas gangues armadas até os dentes que não temos. Todos esses sorrisos esburacados e esses bacanas, com suas vontades assassinas, gordos como porcos, porcos como heróis oficiais. Ah, Brasil, país dos acertos desde sempre e pra todo o sempre, pastando a grama rala de sua ignorância. Todos esses filhos assassinados a golpes de sonho. Todas

essas gerações, todos esses sonhos. Todos esses malditos sonhos... que, ao menos, alguns de nós possam se livrar disso. Aliás, se um dia o mundo acabar, que seja bem rápido. Em sofrimento desse tanto o nosso passado basta (idem: 219).

Aqui não temos a voz em *off* como havia na cena da menina das flores (enunciando trechos do Gênesis) ou na cena de *striptease* de Babilônia (narrando o trecho do Apocalipse que fala das sete trombetas implacáveis). Mas como nos momentos anteriores, temos nesse quadro duplo do sexo explícito e da carta ao Anjo da Igreja de Laodiceia, uma espécie de dialogismo paratático de dois espaços ou séries distintas de ocorrências ou de sentidos: o espaço do que a cena e os intérpretes oferecem visualmente aos espectadores e a série fornecida pelo texto verbal.

É claro que o caso de um texto (o do carteiro) enunciado por um ator efetivamente presente na cena também traz informações visuais, dadas pelo corpo, pelo figurino e pelas disposições físicas do intérprete, enquanto uma voz em *off* está mais isolada do contágio imediato de elementos visuais. Mas, na cena de sexo explícito, o carteiro aparece no palco, ao fundo, enquanto o casal faz sexo na parte da frente da passarela, em uma proximidade desconcertante em relação aos espectadores. A própria distribuição espacial das ocorrências já nos mostra o carteiro fundamentalmente como enunciador de um discurso verbal dado aos ouvidos e ao entendimento dos espectadores, enquanto o casal realiza uma ação física dada ao olhar dos presentes.

Texto e ação, em um momento como esse, são colocados lado a lado como que obrigados a fazerem percursos paralelos no qual se refletem, distorcem-se, amplificam-se, contrapõem-se e/ou complementam-se entre si como distintos geradores de sentidos possíveis. Se podemos recorrer à imagem do espelhamento recíproco de elementos diferenciados, podemos recorrer também à ideia da duplicação ou divisão da coisa que nunca tem nela mesma nenhuma espécie de núcleo semântico próprio, determinado e seguro. Trata-se da presença dividida, fraturada por algo que lhe falta ou lhe escapa. O sentido da coisa é mostrado, assim, como externo a ela, dependendo de uma espécie de dinâmica relacional ou diferencial dos elementos e do conjunto.

Se é possível falar em dialogismo para designar essas cenas internamente divididas (ou diferidas), tentando, assim, aludir a um outro tipo de diálogo que se coloca como alternativa à dinâmica dialógica do gênero dramático tradicional, é preciso reforçar essa noção alternativa de dialogismo dramático contemporâneo com a de paralelismo. Refiro-me a uma noção de pa-

ralelismo para designar ocorrências isoladas que não intercambiam dados, ocorrências que poderemos, assim, enxergar como paralelas (porque não se cruzam) e mudas entre si (porque não interferem diretamente uma na outra). De fato, é marcante o mutismo que se instaura entre os personagens ou entre cenas simultâneas, no interior desse estranho diálogo de partes isoladas, solitárias e por vezes literalmente caladas à força.

João, que expulsara de seu quarto de pensão tanto a Noiva-arrumadeira quanto o Senhor Morto, foi também violentamente impossibilitado de falar ou de ser ouvido na agressão sofrida pelos Anjos-policiais, agressão que culmina com os agressores afundando a cabeça da vítima repetidas vezes na privada. A Noiva, na cena da violenta curra por vários homens, também está impedida de falar, pela força da agressão sofrida, e nem a vemos tentar se fazer ouvir por seus agressores. Eles tampouco têm qualquer coisa a lhe dizer. Na exibição de sexo explícito, não há troca verbal entre os dois artistas pornográficos, portadores de melancólicas fantasias de índios e apresentados como indígenas. Eles tampouco dirigem quaisquer palavras ao público e não parecem ouvir ou perceber o carteiro-arauto no fundo do palco, como também não trocam palavras nem gestos de ternura entre si.

De fato, todas essas personagens têm uma existência independente em relação à outra, constituem territórios isolados, mesmo quando se defrontam umas com as outras, quando sofrem agressões ou as impõem à outra parte. É claro que, no nível mais geral do espetáculo, existe uma organização, alguma espécie de jogo composicional ou de sintaxe dessas partes paralelas. Assim é, por exemplo, que estão simultaneamente presentes ante os espectadores, por mais indiferentes que sejam entre si, os campos paralelos do carteiro-arauto e do casal que porta adornos indígenas de característica deliberadamente *kitsch* e "clichetípica", enquanto exibe seu mecânico e dessenssualizado ato sexual. A conjugação das cenas paralelas entre si não é do tipo que gere sínteses que superem o valor separado das unidades e esclareçam essas últimas no interior de um funcionamento alegórico ou simbólico que as coordene, as ultrapasse e as sedimente em um campo positivo e material de referência e de significação.

Mas examinemos com mais calma o paralelismo cênico em conexão com a questão da produção de sentido. O texto enunciado pelo carteiro-arauto durante a cena de sexo explícito fala de Brasil, ou pelo menos começa por essa referência determinada ("Ah! Brasil!"). Mas o que tem a ver a

afirmação "toda essa pureza com sangue nos sorrisos" com a que lhe segue: "todas essas gangues armadas até os dentes que não temos". A ideia de pureza pode estar relacionada à referência indígena presente nos adornos do casal de artistas pornôs. A sexualidade com que nos deparamos poderia, assim, estar associada a essa suposta pureza do indígena já suficientemente idealizada no romantismo brasileiro. Mas o que vemos, de fato, são pessoas que talvez só tenham o sexo para vender. Sem dúvida, a cena se associa, semanticamente, à decadência de populações marginais e minoritárias como a dos indígenas, a dos nordestinos e nortistas pobres, dos favelados nos centros urbanos, bem como dos negros, que, muitas vezes, servem igualmente a uma fantasia de objeto sexual dos grupos dominantes (ou mesmo de grupos igualmente oprimidos socialmente), aspecto tematizado, de certo modo, na cena da humilhação do rapaz negro por Babilônia. É a sexualidade tornada mercadoria barata de exibição e consumo para espectadores (os que frequentam *infernizinhos* como a Boite New Jerusalém), possivelmente tão despossuídos e miseráveis quanto os que só têm o próprio sexo para oferecer à venda.

Mas esses elementos semânticos e referenciais, no interior de cenas divididas internamente por uma profusão de espelhamentos disformes e paralelismos mudos entre si, não configuram nem ensejam possíveis entendimentos sólidos e materiais sobre o que se vê na peça e sobre sua relação com o mundo externo. Os aspectos referenciais, quase sempre fragmentários e contraditórios entre si, que são introduzidos na peça, não criam condições para que o receptor constitua alguma espécie de ação contínua ou orgânica do pensamento. Impossibilitado de decidir-se por alguma direção determinada, o espectador se encontra paralisado e perplexo em decorrência da violência repisada em reflexos de reflexos, repetida, ecoada, intensificada a todo instante não só pela expressividade corporal dos atores e das atrizes, mas pelo deboche e pelo escárnio, que atinge a tudo e a todos, dificultando uma real diferenciação de valores entre si.

Sem dúvida há muitas conexões referenciais possíveis com aspectos da formação social e da história do Brasil. O receptor realiza inevitavelmente essas conexões aqui e ali. Na parte inicial da peça, o texto da primeira carta do carteiro-arauto explicita, entre inúmeros outros exemplos suscetíveis de serem destacados na peça, algumas dessas possibilidades de conexões referenciais com a realidade social do país. Diz, nesse momento, o carteiro, logo após anunciar a "carta ao anjo da igreja em Éfeso!":

> Os inteligentes serão transformados em burros. Aos burros se dará o mínimo necessário pra que possam se portar em fila. Os pretos serão cadastrados como morenos. Os mulatos serão cadastrados como brancos. As mulheres maduras terão direito a plástica nos seios ou barriga depois dos 65 anos de idade. Os homens feitos não poderão coçar as partes baixas, salvo por motivo de doença. Doença passará a se chamar "estado depressivo". Traficantes pagarão impostos. P.S.: os incomodados que se mudem.

Afirmar, por exemplo, que "os pretos serão cadastrados como morenos" e que "os mulatos serão cadastrados como brancos" é remeter referencialmente à história das relações raciais no Brasil, que varia da violência à idealização da convivência racial, à mitificação da mescla de raças, bem como às teorias, típicas das primeiras décadas do século XX, do embranquecimento como caminho de solução para as questões raciais e culturais no país (cf. Skidmore, 1976). Mas se essas conexões referenciais são possíveis, a todo momento, e, mais do que isso, se efetivamente a peça parece dizer respeito a certas realidades, acontece, por outro lado, um processo de inviabilização das sínteses cognitivas e das ancoragens referenciais seguras no campo do imaginário e da reflexão do receptor. A razão disso é o fato de o espectador estar exposto a cenas e discursos disparatados e contraditórios, a ironias que beiram o *nonsense* (como a afirmação de que as mulheres idosas "terão direito a plástica nos seios ou barriga" e que "os homens feitos não poderão coçar as partes baixas"), a associações referenciais, enfim, muito profusas e multiplicadas, quase esvaziadas de significação individual e distintiva pela repetição do tom e do valor: violência sobre violência.

É praticamente impossível discernir entre personagens justos e injustos, oprimidos e opressores. Nossa simpatia pode, por exemplo, recair, em certos momentos, sobre a prostituta Babilônia e sobre a Besta, como figuras socialmente marginalizadas e oprimidas. Mas essas personagens também humilham e torturam, atuando como destemperados opressores, em cenas como a do Negro com Babilônia e a de Talidomida do Brasil, a moça da cadeira de rodas. Os agressivos policiais acusam aqueles que são por eles castigados (como a Babilônia, a Besta e seus espectadores ou "adoradores") de serem injustos e impiedosos. Por outro lado, não se pode disfarçar o prazer que aqueles supostos agentes da lei e da justiça sentem em aplicar indiscriminadamente a tortura física em suas vítimas indefesas e já inteiramente dominadas.

Nenhuma razão coerente parece mover os personagens. Submerge toda a possibilidade de um sentido orgânico e estável. Perde-se no acúmulo

de imagens *díspares*, de discursos contraditórios, dividindo cada personagem, cada cena, cada configuração referencial em pelo menos duas direções opostas. Os corpos se dilaceram na repartição sem fim do sacerdote-travesti, da Noiva-arrumadeira estuprada, dos Anjos-policiais carrascos. Os discursos rebatem no vazio e retornam ao emissor, sem retirá-lo do isolamento. Os corpos e as presenças por eles delimitadas se tornam fluxos violentos de forças desconhecidas que absorvem toda estabilidade possível do presente e da presença. Não se trata propriamente do mesmo tipo de jogo cerebral que podemos localizar como preponderante em espetáculos de Gerald Thomas e de Enrique Diaz. Não é mais o reflexo do reflexo, associado a jogos de superfície, que torna a presença problemática. Agora é a intensificação da presença que explode o presente como atualidade de um corpo e de um pensamento orgânico, absorvendo-o em um redemoinho intenso e esquizofrênico de reflexos divididos, retomados, repetidos e multiplicados.

De fato, o espetáculo é, paradoxalmente, de uma corporeidade radical, que absorve para si, em um processo convulsivo, os corpos e sua possibilidade de presença estável em qualquer lugar do espaço. No que diz respeito ao tempo, há, sem dúvida, uma dimensão narrativa e uma relação forte com a história, a começar pelo próprio edifício em que se dá o espetáculo. Mas a dimensão de performance, como ocorrência do instante em fuga, rompe a pura representação de personagens e agencia/opera uma confrontação ou uma encruzilhada de forças diversas, num presente sem autoridade, sem voz autenticadora, um presente intenso que é puro movimento, rompendo o pensamento em direções opostas. Esse presente que perde a atualidade não é o presente de um agora denso, que relembra o passado e aponta para um futuro que se pretende compreender ou construir. A intensidade parece ao mesmo tempo romper a temporalidade e a historicidade e ter com ambas as dimensões uma ligação absoluta. Ela instaura o paradoxo do presente sem presença ou da presença como deriva e vertigem.

Com noções como as de dialogismo e de paralelismo que, ao mesmo tempo, se complementam e se negam reciprocamente no contexto do raciocínio que tentei desenvolver a propósito do espetáculo, procuro dar conta do modo tenso pelo qual se dá a produção de sentido como constituição de uma presença que escapa no instante mesmo que se instaura, não ganhando a fixidez ou a solidez de nenhum presente atual e seguro como representação teatral. Esse modo de produção do sentido no teatro – esse jogo relacional de elementos independentes ou não relacionados, díspares e contraditórios,

divididos ou duplicados – não se dá apenas como espelhamento deslizante de precisamente dois elementos ou entre dois âmbitos distintos (como, por exemplo, o visual e o verbal). O espelhamento pode ainda ser percebido como um grande acúmulo de reflexos de reflexos ou de imagens de imagens em uma redução da corporeidade e da presença intensificada a uma espécie de rastro. Assim é que se espelham reciprocamente todas as cenas sucessivas (e não apenas as simultâneas) de opressões violentas de personagens dominadores sobre personagens dominados, impossibilitados de expressarem qualquer sentimento, discordância ou resistência objetiva.[72]

A esse conjunto de imagens de violência acumuladas e refletidas entre si, juntam-se as cenas do Juízo Final. Nesse quadro de desfecho da peça, a moça da cadeira de rodas é alvo de uma guerra de ovos jogados contra seu corpo e seu rosto; a Besta é castrada; Babilônia é "esfriada" (i.e., dominada), por meio de violentos jatos de água, presa em uma camisa-de-força, deixada inerte no chão, enquanto o arrogante Juiz vai até ela, abre a calça calmamente, pega o próprio pênis e, de pé, urina sobre o corpo subjugado da personagem, que está jogada ao chão.

Os estilhaços de matéria referencial em meio à profusão de reflexos e reiterações de violência sobre violência, aos corpos divididos e supliciados, levam o receptor, enquanto sujeito, a uma experiência de perda da possibilidade de concretizar ancoragens referenciais determinadas e seguras, de distinguir o real e o pesadelo. A abertura final do denso portão de ferro do prédio policial em que a peça se deu e a saída dos atores que vão para o outro lado da rua – para receberem, de lá, os aplausos dos ainda atônitos espectadores – devolvem a esses últimos, que saem do edifício acompanhando os atores, o ar que lhes faltara, salvando-os parcialmente da asfixia e da morte, bem como devolvendo-lhes simultaneamente o tempo e o espaço das unidades mensuráveis e dos limites discerníveis, reencontrados, parcialmente, do lado de fora do prédio. O pesadelo de fato acabou. Nossos corpos, entretanto, foram marcados pela divisão e pela violenta profusão de reflexos. O reencontro das unidades e dos limites seguros já não pode se dar por completo.

[72] Aqui não é nada difícil imaginar a relação do modo de estruturação da peça com o funcionamento poético da linguagem como descrito por Jakobson, que enxerga a função poética da comunicação como um modo de operação do discurso no qual se verifica um rebatimento ou projeção do paradigma sobre o sintagma, por meio de reiterações, retomadas, espelhamentos de diversos tipos: sonoros, rítmicos, semânticos etc. (Jakobson, 1989: 118-162).

Zé Celso Martinez Corrêa: Cacildas plurais

Pretendo a partir de agora comentar o espetáculo *Cacilda!*, por meio de exemplos de cenas que ilustram a produção de uma presença cênica intensa, em decorrência da materialidade do real que incorporam. Materialidade essa que, nas cenas discutidas, aponta, entretanto, para o paradoxo da presença que se constitui como divisão infinita; do movimento intenso da presença em fuga que se instaura enquanto se esvai; das forças de um agora desenfreado que não respeita limites de passado, presente e futuro, nem fronteiras contextuais, nem contornos de identidade.

O final do primeiro dos dois atos da peça-biografia sobre Cacilda Becker – encenada pelo Teatro Oficina em 1998 e remontada em 2001 – mostra a atriz (preponderantemente interpretada, no primeiro ato, por Bete Coelho e, no segundo, por Leona Cavalli), ainda muito jovem e inexperiente, partindo de Santos, no início da década de 1940, para tentar uma carreira teatral no Rio de Janeiro. Mas, após o intervalo, não vemos o desdobramento da experiência carioca da artista. A chegada ao Rio, o teste para trabalhar junto ao Teatro do Estudante do Brasil, o encontro com Maria Jacintha, que comandava o grupo na ausência de Pascoal Carlos Magno, e o espetáculo de estreia da atriz são aspectos tematizados em outra peça da tetralogia que José Celso escreveu sobre a vida da atriz Cacilda Becker.[73]

Após o intervalo entre os dois atos da peça efetivamente encenada, vemos imagens de Cacilda Becker (fotografias e trechos de filmes), além de outras que não parecem ser exclusivamente da atriz e que o espectador tem dificuldade de identificar. Essas imagens são projetadas tanto nos muitos monitores de TV – dispostos, em uma parte alta, ao longo do espaço cênico – quanto em todo o ambiente do teatro – sobre paredes, no chão e mesmo sobre os espectadores. Instantes depois do início das projeções, acompanhamos a entrada em cena da protagonista (agora representada pela atriz Leona Cavalli), que surge na parte superior do teatro, em uma varanda cuja visibilidade está interceptada aos espectadores por uma cortina branca. A atriz Leona Cavalli aparece diante dessa cortina, que logo será aberta pela intérprete. O que vemos, então, é um coro de atores e atrizes nus. Leona e Zé Celso,

[73] As várias peças do conjunto de *Cacilda* se distinguem pelo número de exclamações: Cacilda!, !!, !!! e !!!!. Tive acesso ao conjunto de textos, assim como aos vídeos de vários espetáculos da companhia de José Celso, por intermédio de Henrique Mariano e Cristiane, administradores do Teatro Oficina, aos quais agradeço a gentileza.

que não integram esse coro, parecem, logo depois, fumar ópio ou maconha. Os integrantes nus do coro – que usam máscaras de alumínio que lembram aquelas usadas pelos atores-bailarinos no *O bailado do deus morto*[74] (1933), de Flávio de Carvalho – se masturbam todos, homens e mulheres, enquanto cantam, em uníssono, trechos que falam sobre o tempo histórico ("68 vira 69, / 69 vira 99"), sexo ("todas as coisas que têm boca / chupam sexos, cacetas e bocetas..."), amor e teatro ("Analfabeta / de viver sem Amor,/ ela se apaixonou / pela paixão / da cidade desvairada pauliceia / coroada pelo / Trópico das Cabras / o Teatro.") etc. As réplicas do coro se alternam com falas de Cacilda em trechos como "oh!, crianças! Criadas! Malcriadas! Oh, meu Trópico das Cabras! Oh, Dionizos do meu hemisfério Sul! (...)". A intensidade e a excitação da cena chegam ao auge com o orgasmo dos integrantes do coro. No instante do orgasmo, percebe-se visivelmente a ejaculação de pelo menos alguns dos atores. Cacilda (Leona Cavalli) fala a réplica final em que se refere a "Haxixe / Estrume / Bosta / Mel: / Céu do chão". Assim finaliza-se o quadro, saindo de cena o coro da masturbação.

O impacto do episódio se deve ao fato de que não se trata de uma representação indireta de situações em que pessoas se masturbam (com atores que fingem ou mimetizam o ato da masturbação), mas da autoexcitação e da masturbação frontal e direta de um conjunto razoavelmente numeroso de atores e atrizes. Mesmo os espectadores mais distantes do local em que ocorre a cena percebem a grande proximidade dos intérpretes em relação à parte do público que se encontra na galeria superior, ao lado da varanda (uma espécie de mezanino) em que se passa a cena. Os espectadores que estão colocados nesse setor da plateia, ainda que não sejam tocados fisicamente pelos integrantes do coro, são, de certa maneira, absorvidos pela cena, não só em decorrência da proximidade efetiva, mas também da iluminação intensamente clara, que não recorta, não reduz, não separa rigidamente o espaço da ocorrência teatral, mas, ao contrário, opta por ampliá-lo e por abri-lo, anexando, de modo indireto, a presença dos espectadores e, em especial, daqueles localizados na área imediatamente contígua.

[74] Ver: Osório, Luiz Camillo; Flávio de Carvalho; [São Paulo] Cosac & Naify, 2000: 21-23. Pode-se consultar também o texto de Flávio de Carvalho e um desenho de Tarsila do Amaral para o cenário de *O bailado do deus morto*, decorado com tubos de alumínio em *O Percevejo* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, Rio de Janeiro, 1997, ano 5, nº 5: 49 -53.

Os monitores de TV dispostos ao longo do teatro – que, como sabemos, tem a forma de uma pista ou corredor – mostram closes diversos dos indivíduos que se masturbam. Esse recurso faz com que mesmo os receptores mais distanciados no espaço tenham acesso a uma visão extremamente próxima da cena – ou de partes dessa cena e de imagens de fragmentos ampliados (*close-up*) dos corpos dos atores vistos, com detalhes, em seu dinamismo muscular de autoexcitação. O quadro não mostra os *performers* tocando-se uns aos outros. A ação de cada um é inteiramente individual. Mas a imagem produzida, simultaneamente grotesca e bela, deve, em grande medida, seu fortíssimo efeito sobre o espectador, a essa espécie de situação coletiva de intensidades autoeróticas em operação simultânea e reunida.

Outro momento de grande impacto é a cena, que também se dá na mesma varanda ou mezanino do quadro da masturbação. Vemos agora a personagem chamada de Jovem Atriz enquanto ela recebe a aplicação de uma injeção na veia de seu braço. A cena parece bastante realista. Temos a impressão de ver a agulha picar o músculo e penetrar a veia da intérprete. Os monitores ampliam em *close* a imagem. Até que ponto o receptor complementa ou constitui imaginariamente o que só parcialmente é fornecido pela cena é algo nem sempre suscetível de ser precisamente delimitado, especialmente para quem assiste ao espetáculo uma única vez. Outra atriz também parece ser picada. Alude-se, nas réplicas dos atores, à heroína, como se se tratasse de uma cena em que as personagens se drogassem. Mas a palavra "heroína" é também uma referência à personagem-título da peça, que se constitui simultaneamente como homenagem e como ritual antropofágico, em que se brinda e se devora (dionisiacamente, como na tragédia *As bacantes*, de Eurípedes, peça em que o rei é estraçalhado e devorado, e que foi também encenada por José Celso com o Teatro Oficina) a memória da protagonista e do contexto teatral a que pertenceu.

Em *Cacilda!*, a seringa não tinha agulha e a picada na veia da Jovem Atriz era de fato representação cênica. Mas é preciso lembrar que não têm faltado cenas extremamente fortes, do ponto de vista da concretude corporal, em outros trabalhos dirigidos por Zé Celso. Em *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues, Camila Mota era responsável pela personagem Celeste, casada com Leleco, que era representado por Fernando Coimbra, que também integra o elenco permanente do Teatro Oficina. Camila Mota e Fernando Coimbra tinham longas e belas cenas em que representavam, inteiramente nus – sob luz clara, aberta e intensa –, o jovem casal Leleco e Celeste, em

sua convivência diária no interior de sua casa no subúrbio carioca. Os corpos dos dois personagens se misturavam ao de Marcelo Drumond, debochado intérprete do bicheiro Boca de ouro, despidos os três e envolvidos em um plástico transparente, que reunia após a morte as vítimas e o opressor.

Ao longo da temporada de *Para dar um fim no Juízo de Deus*, de Antonin Artaud, os vários atores e atrizes extraíam sangue dos companheiros, alternando-se, nas exibições, pelos papéis de doador e de coletores. O sangue coletado era aplicado em um bastão e depois depositado em uma espécie de bandeja. Por vezes, ocorria também de espectadores desejarem se submeter à extração de sangue. Na fase inicial da temporada, havia um enfermeiro entre os atores para fazer a extração de sangue a cada apresentação. Mas, depois, os próprios atores foram se habilitando para o desempenho da tarefa. Ainda que se tratasse sempre de uma pequena dose de sangue extraído e de um momento em que o espetáculo fluía em tom menor (em termos de intensidade de movimentação cênica e de sonoplastia), a chocante realidade ou materialidade corporal do episódio tinha um efeito bastante perturbador sobre os receptores. No mesmo trabalho, o ator Fransérgio Araújo masturbava-se e ejaculava em cena, encerrado em uma pequena tenda de fino tecido de algodão branco. Sua imagem era captada por uma câmera de vídeo, em seguida era amplificada e projetada em tempo real. Pascoal da Conceição, outro ator do Oficina, submetia-se, durante a temporada do mesmo espetáculo, a um regime alimentar e a um exercício de controle orgânico que lhe permitia evacuar em dado momento de todas as exibições do trabalho.[75]

Na cena da aplicação de heroína na personagem Jovem Atriz, há dois planos que se cruzam. Em um deles está a Jovem Atriz que parece vasculhar, anos depois, o amplo apartamento duplex localizado no vigésimo andar de um edifício da av. Paulista – imóvel de que Cacilda Becker foi efetivamente proprietária. A Jovem Atriz parece estar em busca de objetos ou documentos sobre a memória da artista morta no final dos anos 1960. De certo modo, a Jovem Atriz representa autorreflexivamente o próprio José Celso em seu ambicioso empreendimento estético-histórico-biográfico. Empreendimento

[75] Falo dos espetáculos *Boca de ouro* e *Para dar um fim no juízo de deus* por suas apresentações no Rio de Janeiro, onde foram mostrados no Teatro Sesc-Copacabana, o primeiro, e no Centro Cultural Hélio Oiticica, o segundo. Também tive acesso a cópias de fitas de vídeo com o registro de exibições desses trabalhos no edifício do Teatro Oficina. Agradeço a Henrique Mariano e Cristiane (que foram, por certo período, os administradores do Oficina) pelo acesso a esse material.

esse que foi efetivado com a tetralogia sobre a vida de Cacilda Becker e com a encenação de uma parte da extensa dramaturgia construída.

No outro plano, se encontra a própria estrela de teatro dos anos 1950 e 1960 dizendo que vai trocar o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) pelo TCB (Teatro Cacilda Becker). A Jovem Atriz, em dado momento, se refere ao TBC, dizendo que, agora, "aquilo lá está uma pastelaria", enquanto o apartamento de Cacilda, onde aparentemente ela se droga, "pelo menos é uma ruína".[76] Os dois planos (o da Jovem Atriz no mezanino/apartamento de Cacilda e aquele em que a estrela está ao lado do dramaturgo-encenador José Celso no palco) se intercomunicam, vazam um no outro. O cruzamento e a intercessão dos dois planos se evidencia quando a Jovem Atriz, na varanda superior do teatro (convencionada como o apartamento da av. Paulista), e a própria Cacilda (Leona Cavalli), no palco-pista-passarela do Oficina, dizem juntas, ainda que em partes separadas do espaço, a seguinte réplica:

> O "C" de comédia / é agora / "C" de Cacilda. / O "B" de brasileiro / vira de Becker. / "C" e "B" / se atraem, / envolvem / o "T" do Teatro / no meio, / copulam.

Nesse instante vemos atores (Fransérgio Araújo e Flávio Rocha) que, em um movimento erótico e de grande sensualidade, lembrando quase sátiros míticos, acariciam e beijam os braços das atrizes que foram picadas, lambem o local em que a agulha penetrara enquanto sorriem de êxtase e prazer.

Tanto o episódio do coro da masturbação quanto o da aplicação da heroína parecem se inspirar em parte na viagem que Cacilda Becker fez, em dezembro de 1968, na companhia de Ruth Escobar, a Nova York, onde fora encontrar com Walmor Chagas, que já estava nos Estados Unidos. Nessa viagem, Cacilda experimentou pela primeira vez um cigarro de maconha no Greenwich Village, cheirou *poppers* e teve contato com o movimento *hippie* norte-americano, que estava em seu ápice. Cacilda também assistiu a trabalhos teatrais que parecem ter tido forte impacto sobre a atriz, a exemplo de *Dionysus in 69*, do Performance Group de Richard Schechner,[77] espetáculo

[76] No espetáculo, a atriz dizia o texto de modo um pouco diferente. Sobre o TBC, ela afirmava: "aquilo lá está reformado demais", para acrescentar em relação ao apartamento de Cacilda Becker representado em cena: "aqui, pelo menos, é uma ruína, dá medo."

[77] Diretor teatral norte-americano que foi um dos líderes do teatro experimental nova-iorquino a partir da segunda metade dos anos 1960 e durante a década seguinte. Schechner juntava ensinamentos brechtianos com uma noção de performance, que terá também, na

no qual aspectos como a energia corporal e a nudez dos atores eram fortemente trabalhados (Prado, 2002: 536-540).

É claro que no Brasil havia também uma efervescência cultural que se manifestava, por exemplo, no tropicalismo de nomes como Hélio Oiticica e Caetano Veloso, em atitudes de liberação sexual e comportamental, em espetáculos como *O rei da vela*, de Zé Celso, e *Cemitério de automóveis*, uma produção de Ruth Escobar. Entretanto, vivíamos no país uma radicalização do autoritarismo militar, a partir da edição do Ato Institucional nº 5, que ensejou a mais bárbara repressão aos críticos do regime e instaurou um rigoroso sistema de censura aos meios de comunicação e às artes. A ideia de 68 virar 69 tem, de certo modo, relação referencial com o duro contexto de repressão política que Cacilda vai encontrar no país ao voltar da viagem (ao que parece, recheada de alegria e de espontaneidade) à Nova York no mês de dezembro de 1968 e à Europa, onde passou o *réveillon*. A relação dessas pontuações históricas (68 e 69) com 99 inclui, ao lado da referência dupla à contracultura e à repressão política da ditadura militar, uma referência ao momento em que a peça é encenada no final da década de 1990 e em que se volta o olhar para aquele período histórico-cultural do final dos anos 1960, quando se deu a morte de Cacilda Becker, em decorrência de um derrame cerebral ocorrido no intervalo do primeiro para o segundo ato da peça *Esperando Godot*, com que a atriz estava em cartaz ao lado de Walmor Chagas na cidade de São Paulo.

Esse arco referencial pode ser confirmado por alguns dados. Por exemplo, pode-se, consultando o texto da peça, ler um trecho que funciona como título do quadro de abertura do segundo ato ou como resumo do episódio, à maneira dos resumos que antecedem cada um dos quadros nas peças de Brecht. Diz a inscrição inicial do 2º ato: "Dia seguinte. O primeiro pós-moderno. New York Greenwich Village. Cacilda Becker Mãe Coragem medita, pita y fuma." Logo depois, há uma rubrica, em que se lê o seguinte:

> Títulos brechtianos em *slides*: Comunidade do teatro de Schechner, em ensaios preparam *Dionizos 69*.[78] Dez atores e atrizes nus passam o cachimbo do *hash* para Cacilda que pita e viaja numa cena de *Mãe Coragem*, se masturbando enquanto o coro lê, afastado, a cena. – O coro são os mesmos atores nus

visão schechneriana, um sentido antropológico, sociológico e comportamental. Tendo fundado posteriormente o Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York, Schechner tornou-se professor-pesquisador daquela universidade.

[78] Apesar de grafado diferentemente, o texto se refere ao espetáculo *Dionysus in 69*.

que passam o *hash*, fabricado de barras verdes como pedações de estrume, mas que fazem a cena como atores brechtianos.

O quadro em que há a "viagem" de heroína, quadro intitulado "Mesa Branca & comunhão *Junkie*", abre-se com a seguinte rubrica:

> Flávio Rangel vem recebê-la. Depois chega Walmor (Chagas). Zimba (Ziembinsky) traz uma grande toalha branca. Se reúnem numa mesa branca, todos se dão as mãos, em torno do palco, na pista. No camarim superior, um camarote da Barca da Glória, onde se localiza o apartamento da atriz na Paulista em 1999. Ruína com grafites *junkie* na parede: "*HOUSE* DE CACILDA", uma TV velha, mal sintonizada, ligada aleatoriamente. A Jovem Atriz chega vindo da escada em caracol, com o Menino. Tem os livros de Maria Thereza Vargas e Maria Inez Barros de Almeida sobre Cacilda e uma frasqueira de figurinos. E restos de anarquistas coroados no exílio dos subterrâneos.

Temos aí uma menção a amigos e companheiros de trabalho de Cacilda Becker, que teriam participado de orações e correntes de pensamento positivo, buscando ajudar a atriz a sair do coma de 39 dias em que penetrou após o derrame cerebral e em que se manteve até sua morte. Mas se somos remetidos ao ano de 1969, do derrame cerebral, do coma prolongado e da morte da atriz, a menção à Barca da Glória nos conduz ao *O auto da barca do inferno* de Gil Vicente e à montagem da peça, de que Cacilda participou, sob a direção de Décio de Almeida Prado no Grupo Universitário de Teatro em 1943.

Esse trecho didascálico mostra o procedimento pelo qual se reúnem, em *Cacilda!*, a cada momento, imagens díspares, bem como materiais sonoros, linguísticos e imagéticos heterogêneos ou referências verbais e visuais associadas a tempos e contextos distintos, direta ou indiretamente relacionados à vida da protagonista, i.e., a heroína a quem a Jovem Atriz pretende em dado instante fazer um brinde. Em quê exatamente cada um dos elementos imagéticos (vídeos, fotografias, filmes etc.), sonoros, musicais, verbais e cênico-performáticos – frequentemente múltiplos e simultâneos (cenas na pista e nos mezaninos, atuações de atores e projeções de imagens associadas ou não a eles nos monitores de TV etc.) – diz respeito a aspectos biográficos da personagem-título raramente se esclarece por inteiro. Do mesmo modo, não se explicita precisamente qual o elo que se está fazendo em tal ou qual momento com contextos mais amplos (sociais e políticos) em que vivera e atuara a artista morta em 1969. Nunca se estabiliza inteiramente um sentido autocentrado e unificado de época.

Não que seja impossível reconhecer uma série de referências fragmentárias ou parciais a contextos particulares, como nos momentos em que se alude verbalmente ao tenentismo e à Revolução Constitucionalista de 1932, à Segunda Guerra Mundial e à Força Expedicionária Brasileira. Tanto os aspectos de referências históricas e sociais – i.e., não propriamente artísticas e literárias – são suscetíveis de serem apreendidos quanto as alusões específicas à história do teatro e da literatura dramática podem ser assimiladas a todo instante pelo espectador. Mas o fato é que se verifica a cada momento uma profusão tão intensa de imagens e de informações, fornecidas por canais tão distintos e heterogêneos, sobre contextos igualmente múltiplos e diferenciados, que o efeito produzido é o de uma espécie de deslize de todas as atualidades (a de cada presente, de cada passado e de cada futuro), uma divisão ou dilaceramento de todos os corpos ou identidades, a produção furiosa de um amálgama esquizofrênico de dados não só incompatíveis entre si, mas resistentes a servirem como elementos de conjunção no interior de composições totalizadoras, como também resistentes, ainda, à estabilização imaginária de contextos internamente coerentes e de um fluxo temporal unidirecional no imaginário do receptor.

No primeiro quadro do segundo ato (cena da masturbação), a referência ao contexto artístico, teatral e comportamental que Cacilda Becker encontrou em Nova York no final dos anos 1960 faz-se de modo muito indireto e diluído. O espectador que assiste ao espetáculo uma única vez e que tem pouca ou nenhuma informação biográfica sobre Cacilda Becker não tem como associar a cena a espetáculos assistidos pela artista em Nova York em 1968. Não se trata, de fato, da presentificação cênica da estadia da atriz na cidade norte-americana. Não se constrói (ou se reproduz) o possível contexto temporal e espacial em que ela esteve naquela ocasião.

O quadro em que os participantes se masturbam, assim como o episódio da aplicação da heroína, lembram, sem dúvida, aspectos do contexto cultural e comportamental do fim dos anos 1960 (liberação sexual, uso de drogas etc.). Sabemos que, no Brasil, esse era também o período de radicalização do governo militar e de suas práticas repressivas. Em dado momento do quadro da masturbação, o coro canta: "O poder / O phoder / A paixão / O teatro da revolução / foi / decapitado / lobotomizado (...)." Aparece uma Mãe Coragem (referência à peça de Brecht) interpretada pela atriz e cantora Denise Assunção. A personagem, que é chamada no texto da peça de Lélia-Pozzo-Mãe (em uma alusão à atriz Lélia Abramo), canta em dado instante:

"Está chegando / a primavera / De pé pagão / A neve derreteu / Os mortos dormem / E o que ainda, ainda não morreu / Agora vai / à luta!"

Mas as informações aí também são incertas, tanto em nível verbal quanto sonoro e visual. Do mesmo modo que não se encena ou se dramatiza a viagem de Cacilda a Nova York, não se materializa qualquer situação dramática que represente as tensões políticas no Brasil de fins dos anos 1960, em uma cena razoavelmente estável e coerente, não dividida por estilhaços variados de informações relativas a contextos díspares. Lembre-se que o espectador não tem acesso às rubricas, como a que se refere a Nova York e ao espetáculo *Dionysus in 69* ou essa outra de indicação do nome da personagem "Lélia-Pozzo-Mãe". Rubrica essa que não só faz menção a Lélia Abramo, atriz identificada com posições de esquerda, como cria um curioso amálgama entre Pozzo, personagem de *Esperando Godot*, e a personagem-título de *Mãe coragem*, de Brecht. A Lélia-Pozzo-Mãe afirma, conforme o que se lê no roteiro, que "essa guerra vai longe!", mas a questão sobre que guerra é essa aponta para campos referenciais que podem ir da repressão política e da resistência até a possível luta pela sobrevivência do organismo de Cacilda em coma, passando pelas mobilizações pacifistas (contra a Guerra do Vietnã), antitotalitárias (na América Latina), contraculturais e comportamentais dos anos 1960 e 1970.

Mas também não é de pouca importância o fato de que os participantes da dança da masturbação usam máscaras como as utilizadas pelos atores-bailarinos de *O bailado do deus morto* (1933), de Flávio de Carvalho (1899-1973). O artista e *performer avant la lettre* já maduro teve um namoro com a jovem Cacilda Becker no final dos anos 1930. O encontro dos dois, assim como o de Cacilda com o amigo Miroel da Silveira, é encenado no primeiro ato do espetáculo. Mas agora nós estamos, a princípio, no final dos anos 1960, quando Cacilda já era uma estrela reconhecida. O namoro com Flávio de Carvalho não durou mais do que alguns meses e não parece ter tido importância decisiva na vida afetiva de Cacilda. Não há também notícia de uma continuidade da amizade entre ambos. Mas o pequeno aspecto referencial do breve namoro de Cacilda e Flávio de Carvalho levou José Celso a criar associações livres de ideias não só com *O bailado do deus morto*, mas com a obra de Flávio de Carvalho e suas experiências performáticas, de modo mais amplo, ao longo da peça.

As máscaras de alumínio, concebidas por Flávio para *O bailado do deus morto*, não aparecem apenas na dança erótica dos sátiros masturbadores. Figuram também em inúmeras cenas de coro ao longo do espetáculo. O per-

sonagem Flávio de Carvalho, no episódio que trata do namoro com Cacilda, veste um tipo de roupa (que inclui uma pequena saia e blusa meio bufante) que ele usou certa vez nas ruas de São Paulo, em 1956. Vemos também o personagem, representado por Zé Celso, pintando um quadro, cujas cores fortes lembram um estilo expressionista de certas pinturas do artista.

Na cena específica da masturbação, há, além das máscaras, outras alusões a Flávio de Carvalho. De fato, *O bailado do deus morto* incluía a menção a um certo erotismo. Há, nas descrições de Luiz Camillo Osório do cenário de *O bailado*, a referência a um pano de boca branco e de certa transparência que servia aos jogos de luz e de sombras (Osório, 2000: 23). Como vimos, o quadro da masturbação tem início com a presença da protagonista ante uma cortina branca. O jogo da iluminação permite que vejamos em sombra, por trás do tecido, os gestos de masturbação do coro. A nudez pode também ser associada a certo ideário e a práticas performáticas (ou a atitudes) assumidas por Flávio de Carvalho em certas ocasiões, incluindo o efetivo autodesnudamento em situações públicas.

É certo, entretanto, que o espectador que não tenha informações prévias sobre o trabalho teatral de Flávio de Carvalho não lerá a cena pelo viés dessa referência artística. Mas penso que não importa, na verdade, que ela seja ou não decodificada. O que importa é que o receptor experimente também ele o jogo paradoxal em que a presença joga com a divisão de si mesma (em termos de profusão de referências díspares, de imagens, vultos, sombras e reflexos) como movimento infinito e sem ponto seguro de chegada.

É curioso verificar que, em *Cacilda!*, Zé Celso faz também uma grande homenagem a Flávio de Carvalho, artista com quem se pode imaginar que o próprio Zé Celso se identifique infinitamente mais do que com o percurso artístico de Cacilda Becker. Sem dúvida, a cena da masturbação é não apenas uma referência ao espetáculo nova-iorquino *Dionysus in 69* do final dos anos 1960, mas também à experiência paulista de *O bailado do deus morto* do início dos anos 1930. Muito possivelmente as ideias artísticas de Flávio de Carvalho e as informações sobre *Bailado* estiveram entre os materiais estudados por Zé Celso para a construção de sua peça. A negação da via estabelecida e racional da arte, o trabalho com o corpo e com certa dimensão de erotismo, bem como a força expressiva ou expressionista do agitador cultural Flávio de Carvalho, devem ter causado um forte impacto no dramaturgo-encenador.

Luiz Camillo Osório observa, sobre *O bailado do deus morto*, que

> as máscaras de alumínio dos atores-bailarinos, em sua maioria negros, abafavam a dicção, desarticulando as frases e misturando palavras e grunhidos. A marcação dos movimentos era dinâmica e ritualista. Como afirmaria anos mais tarde o próprio artista, "o *Bailado* é movimento sem destino" (...). A pulsação física do corpo vai gerando uma interessante plasticidade no espaço cênico" (Osório, 2000: 23).

Camillo fala também de uma "disseminação do corpo pelo espaço", que seria um aspecto comum ao *Bailado* e aos desenhos que Flávio fez na década de 1940. Nesses desenhos "os contornos delimitadores dos corpos sangram em linhas de tensão que se espraiam pelo papel" (idem: 23). Para Camillo, essa espécie de absorção ou disseminação do corpo pelo espaço, com uma perda dos contornos do primeiro, "é como se o sujeito vivesse um momento de consciência anterior ao processo de individuação, retornasse à pré-história do indivíduo; este o drama e a potência particulares".

Nos espetáculos de José Celso realizados nos anos 1990, se verifica, por procedimentos diversos, essa mesma espécie de plasticidade e de disseminação do corpo e do sujeito individual no ambiente polissêmico e plurívoco, fragmentário e múltiplo, em que esse corpo aparece. Para continuarmos com *Cacilda!*, eu diria que a multiplicidade de canais (vídeos, filmes, jogo de luzes e de sombras, sonorização do espetáculo etc.) é um dos fatores que contribuem para essa plasticização responsável pela disseminação ou divisão de todos os corpos e de todo presente, pela desmaterialização do sentido, isto é, pela desconexão entre o sentido e a concretude particularizadora dos corpos.

Em dado momento do primeiro ato, vemos uma cena longa em que os pais de Cacilda – e, depois, com a participação das três filhas, ainda meninas, do casal – aparecem não por trás de um tecido como no início da cena dos masturbadores, mas diante de uma cortina de cor clara que funcio*na, nesse* instante, como um pano de fundo. A cena é iluminada pela luz de um projetor de cinema, que está colocado a uma certa distância dos atores. O projetor roda normalmente como se fosse projetar um filme sobre a cortina branca. Ocorre, entretanto, que não há nenhuma película na máquina. A luz projetada, incidindo sobre os corpos dos atores, produz já não vultos escuros por trás de um tecido, mas sombras sobre o pano de fundo. É como se se indicasse uma problematização da presença cênica por meio da comparação com o cinema, como se fosse operada uma desmaterialização relativa da presença corporal atual dos intérpretes, pelo reflexo, pela duplicação dos corpos. As sombras apontam para uma presença outra, para a presença

inatual, não como passado ou futuro, mas como o que não se estabiliza na condição de dado associado a qualquer contexto determinado ou atualidade temporal exclusiva, seja a do presente, a do passado ou a do futuro.

No quadro a que acabo de me referir e que, no texto da peça, recebe o título de "Álbum de Família", Seu Yákonis (pai de Cacilda) diz em certo momento: "Parecemos artistas de cinema, / que fazem, de vez em quando, fitas". Na parte final da cena, entra, de fato, um filme do Seu Yákonis, pai de Cacilda (representado pelo sempre sorridente e debochado Marcelo Drumond), na cidade de São Paulo. O filme é em preto-e-branco e lembra a textura de filmes das primeiras décadas do século XX.[79] Logo depois, haverá uma briga em família e Seu Yákonis dirá, em cena, antes de ir embora: "(...) acho que vou pra outra fita em série; / nesta eu ainda acabo mal. / Até um próximo episódio." A réplica e a cena podem ser associadas à disseminação dos corpos não só em fitas, em imagens, mas também em espaços e tempos múltiplos nos quais se dá a divisão e a multiplicação incessante das coisas e dos indivíduos na peça.

No interior de uma longa rubrica do quadro intitulado "Última Cena", nas primeiras páginas da peça, lê-se a prescrição de "um espelho gigante móvel que rebate a luz em glórias pela pista toda". O longo trecho didascálico, em que se encontra a indicação do espelho a rebater luzes diversas por todas as direções do espaço, dará lugar a uma cena-citação de *Esperando Godot*, com as personagens Cacilda-Estragon (Bete Coelho) e Walmor-Wladimir (Marcelo Drumond), personagens que amalgamam os protagonistas da peça de Beckett (Estragon e Wladimir) e personagens de *Cacilda!*, de Zé Celso (Cacilda Becker e Walmor Chagas). Antes dos diálogos extraídos de *Esperando Godot*, as últimas linhas didascálicas sintetizam a função do quadro:

> uma cena pós-pós até do pós-queda, nos anos 1980, do socialismo real e do Wladimir Leninismo. Por isso, desde já, nos subtextos, está todo esse passado-presente. Mas é também uma cena completamente específica, é a última cena, o adeus (...).

É curioso verificar que a cena pretenda remeter tanto ao final dos anos 1960, quando Cacilda Becker estava em cartaz com a peça de Samuel Beckett e sofreu o derrame cerebral em decorrência do qual veio a falecer

[79] No programa da peça, há, entre os créditos da equipe de criação, a seguinte indicação: "Filme Sr. Yákonis em SP" (direção, fotografia e montagem: Fernando Coimbra; 1º e 2º assistentes de fotografia: Flávio Rocha e Fioravante de Almeida; assistente de direção: Sylvia Prado; laboratório: Líder Cine Laboratório).

("última cena", a do adeus), quanto a contextos históricos muito posteriores, como o do fim do regime socialista na Europa do Leste. A ideia do passado-presente que aparece na rubrica (ideia que também se configura como a de passado-futuro) é, na peça de Zé Celso, a de um tempo sempre dividido, nunca só presente, nunca inteiramente estável. O rebatimento das luzes por meio do espelho mencionado na rubrica parece colaborar com a divisão dos corpos atuais e com a multiplicação das direções do tempo.

O rebatimento e a mistura de luzes aparece em outros momentos do espetáculo e do texto da peça. Ainda no início do primeiro ato, há o quadro "Auto das Barcas". Quadro que aparece após o derrame de Cacilda, ocorrido no intervalo de uma exibição de *Esperando Godot*, já ter sido representado. Nesse quadro, se lê, no texto da peça, o seguinte trecho didascálico:

> A dama das Camélias vai se maquiando no seu camarote e se carregando no vestir. Enegrece as mãos. Desfigura o rosto com traços exagerados, envelhecendo aos olhos do público, como num butô. Veste uma peruca como as de Ruth Escobar, um cinturão de castidade. Chegam dois barcos no cais do porto de Santos. O BARCO DO TEATRO-VESTIDO DE NOIVA,[80] o INFERNO, tem sirene de ambulância e faróis vermelhos. Faixa imensa: MALDIÇÃO. Base do Teatro Aberto Total de Treplev. Dividido em três planos: 1) Alucinação; 2) Memória; 3) Realidade. A chegada é anunciada pelo porteiro. (O BARCO DO CÉU é o palco do próprio TCB, somado ao apê da Paulista. Faixa imensa: GLÓRIA. Base do TBC, TCB, do teatro de Arkadina no andar de cimá: o Lar – com Deus-Pai (o pai de Cacilda, a COMPADECIDA), O Menino-Jesus, Anjos, faróis em azul-celeste.)

Essa rubrica que fala de faróis vermelhos de ambulância (em referência simultânea à *Barca do inferno* do auto vicentino e ao derrame de Cacilda, que ocasionou seu transporte para o hospital em uma ambulância, interrompendo a sessão de *Esperando Godot*), mesclando-se com faróis em azul-celeste (que remetem duplamente à barca do céu da peça de Gil Vicente e à "base do TBC, TCB, do Teatro de Arkadina no andar de cima"). Na mesma rubrica, José Celso reúne, entre aspectos biográficos diversos, a referência à *Barca do inferno* e ao que chama de O BARCO DO TEATRO-VESTIDO DE NOIVA que é a "base do Teatro Aberto Total de Treplev" e que é "dividido em três planos: 1) Alucinação; 2)Memória; 3) Realidade".

A mistura de referências teatrais reuniu na mesma rubrica alusões a várias obras dramáticas, como as peças de Gil Vicente (*O auto da barca do infer-*

[80] A utilização de maiúsculas é do dramaturgo e não minha.

no), de Anton Tchekhov (*A gaivota*, peça de que são personagens, entre outras, a glamorosa atriz Arkadina, representante do *establishment* artístico e do mundanismo teatral, seu filho Treplev, o jovem dramaturgo rebelde, assim como Nina, a jovem atriz por quem ele é apaixonado) e de Nelson Rodrigues (*Vestido de noiva*). Esse amálgama de referências literárias e teatrais díspares, associadas a contextos histórico-geográficos e culturais muito distintos, se relaciona com a divisão de todo presente, conforme o que vinha comentando. As próprias peças referidas enfatizam a divisão. No texto de Tchekhov, temos a separação do teatro como arte entre as concepções burguesas de Arkadina e as aspirações anárquicas e renovadoras de seu filho Treplev. Nelson Rodrigues dividiu a ação de *Vestido de noiva* nos planos da Memória, da Alucinação e da Realidade. A peça de Gil Vicente coloca os personagens, recém-mortos, diante de uma espécie de julgamento de seus atos, julgamento esse que determina que eles embarquem seja na balsa do céu, seja na do inferno.

A divisão nas três peças tem funções distintas, associadas aos temas e aos modos de estruturação de cada uma delas. Gostaria de fazer algumas observações relativas especificamente à utilização que José Celso faz dessas peças, para corroborar meu pensamento de que a divisão joga contra uma concepção de presença como dado denso e compacto no modo de estruturação do texto e do espetáculo *Cacilda!*. Na peça de Tchekhov, a divisão pontua o antagonismo de visões da arte e do mundo entre Treplev e sua mãe Arkadina. Não se trata de um conflito inteiramente cerrado. Há sutilezas e ambiguidades no fluxo dos afetos entre o filho e a mãe. Mas a divisão estrutura a ação dramática e determina sua continuidade dentro de uma temporalidade vetorial ou linear. Aliás, deve ser lembrado que nessa peça de Tchekhov se organiza um conflito dramático de modo um pouco mais claro do que em outras do mesmo autor, a exemplo de *O jardim das cerejeiras* e de *As três irmãs*. Peças nas quais a capacidade dos personagens de agirem e de se oporem aos obstáculos antepostos por possíveis adversários – definindo, assim, um âmbito de conflito interpessoal – parece decididamente mais diluída do que em *A gaivota*, apesar de o suicídio de Treplev também indicar sua fragilidade como personagem dramático.

No caso da peça quinhentista de autoria de Gil Vicente, a divisão tem a ver com uma alternativa entre duas possibilidades de encaminhamento das personagens após a morte. As duas barcas têm seus líderes, o Anjo e o Diabo. As embarcações que eles comandam constituem espaços semânticos claros e não intercambiáveis. O tempo na peça implica uma espécie de repetição do

mesmo tipo de situação: o impasse dos recém-mortos ante as duas barcas e o julgamento prévio ao qual não podem fugir antes de embarcarem em uma delas. Esse módulo situacional retorna a cada personagem que entra em cena.

Na peça de Nelson Rodrigues, os três planos (memória, realidade, alucinação) já não são tão rigidamente definidos quanto os espaços das duas barcas e os valores que elas representam no auto vicentino. Os aspectos relativos à memória e à realidade, em *Vestido de noiva*, parecem contaminados pela alucinação e pelo delírio da personagem Alaíde, hospitalizada de emergência em decorrência do atropelamento de carro que sofrera. Mas as cenas da peça – que se estrutura como uma espécie teatral de fluxo de consciência de Alaíde – têm todas uma certa coerência com as vivências efetivas da protagonista: o modo como ela experimentou no passado as suas relações familiares, o seu casamento, a descoberta do diário de uma prostituta (Madame Cléssy) morta muitos anos antes, diário esse que fora encontrado por Alaíde, quando ainda muito jovem, na casa de seus pais. De algum modo, podemos dizer que as misturas de tempo e as interpenetrações entre memórias de fatos efetivamente vividos e delírios que levam a personagem a fantasiar e mesclar o factual e o imaginário estão todas reunidas em certo campo psicológico ou subjetivo restrito, qual seja o âmbito dos afetos e da vida psíquica de Alaíde, que se encontra sob o efeito do trauma do acidente.

Na peça de Zé Celso também há a encenação de uma espécie de fluxo de memórias e de delírios de uma personagem em situação patológica ou traumática, decorrente, agora, não de um atropelamento, porém de um derrame cerebral. Mas em *Cacilda!* não há o fechamento do foco no campo das possíveis vivências efetivas ou imaginárias da personagem. O movimento delirante da alucinação e das mesclas, da divisão de todos os corpos e todos os tempos pela interpenetração de elementos estranhos a cada um deles, é, em *Cacilda!*, mais cego do que em *Vestido de noiva* aos possíveis contornos delimitadores de um campo geral de coerência e de justificação central ou centrada das ocorrências, misturas e divisões.

A proliferação de referências literárias e biográficas em *Cacilda!* está ligada a uma potência violenta de movimentação de forças que destituem, em todo presente e em todo corpo, a possibilidade de fechamento, de individuação e de identidade de cada um consigo próprio. Não se trata de mera oposição entre imaginário e real. A diferença nunca é apenas a de cada coisa em relação a outra da qual ela se distingue. Mas também não se trata da perda de fronteiras sustentada por certos elos causais. Há o derrame cerebral que

justifica o coma e os possíveis delírios da personagem. Mas o que se processa como mesclas, divisões, digressões narrativas e disseminações do referente ficcional, ao longo da peça, rompe e ultrapassa os limites de um campo de justificativa e de causalidade razoavelmente delimitado.

Em *Cacilda!*, estamos diante da divisão como diferença, como proliferação infinita, que nem mesmo se limita ao arco do que é suscetível de ser imaginado ou fantasiado a partir de estímulos provenientes de vivências efetivas de uma personagem. A divisão, na peça, não se prende também ao que pode se justificar a partir de um contexto social, de uma realidade familiar ou de um horizonte histórico em que se inserisse a personagem na qual se poderia localizar o foco narrativo. Estamos diante da diferença da coisa em si mesma, em sua divisão incessante.

Há um aspecto que chama também a atenção quando se trata de tentar entender as questões da presença e de sua relação com o corpo e a realidade em *Cacilda!*. Refiro-me às várias cenas em que o corpo, líquido e mole, parece ser apenas sangue e fluxo, continente de fluidos. Quando Cacilda, já fora de sentidos, está na UTI do hospital para o qual foi encaminhada, os médicos lembram aqueles outros que, em *Vestido de noiva*, fazem uma intervenção cirúrgica em Alaíde. Em dado momento da cena, o coro dos médicos pronuncia a seguinte réplica:

> Aneurisma / Roto cerebral / Aí está: / é como pau intumescendo / uma bolsa de sangue / irrompendo as artérias / do cérebro. / Vamos abrir vias, / deixar sangrar.

Pouco depois, vemos a drenagem cerebral. A UTI se localiza na varanda superior em que, noutro momento, se dão as cenas da masturbação e do apartamento de Cacilda na av. Paulista. A rubrica desse momento da operação, que ocorre no quadro intitulado "A Mídia", descreve a ação do seguinte modo:

> A drenagem é feita. O Brasil que não foi possível se esvai. Nos vídeos, uma explosão silenciosa de uma Hiroshima na cabeça dos anos 60 – lavagem cerebral, *ipsis litteris*, o sangue jorra de toda a explosão contida de 68, em gotas vermelhas, no centro da pista. Os monitores de vídeo acusam um gol de futebol, interrompido no silêncio da parada cardíaca. Os pingos começam a aumentar, esvaindo de dentro dela e jorrando em lava vermelha na pista.

A solução cênica efetiva, de grande impacto visual, incluiu outros elementos. A cirurgia foi feita com a utilização de uma máquina elétrica de fu-

rar e de um crânio de adereço, que era efetivamente perfurado em cena. Depois, descia do mezanino-hospital um enorme plástico, que vinha dar em meio ao palco-pista. As duas extremidades do imenso plástico eram seguras por atores na varanda superior e no palco. A seguir, entornava-se lá do alto um balde de água tingida de vermelho. O líquido escorria pelo plástico transparente e desembocava no balde embaixo.

Outra cena que diz respeito a sangue aparece no quadro intitulado "Menstruação". Nele, a primeira menstruação da jovem Cacilda é representada por um enorme fio de corda vermelha. Inicialmente, vemos a protagonista ter um desmaio e cair. Depois, uma das irmãs de Cacilda desenrola um fio que sai de dentro das pernas da que desmaiara. Fio esse que se estende ao longo de quase toda a extensão do palco-pista.

Ao lado das menções a sangue, há também muitas referências a chuva, a água e a mar. O mar de Santos é representado com a utilização de enormes faixas de tecido. Em dado momento, na parte inicial da peça, a menina Cacilda (Bete Coelho) brinca sob a chuva. Já no trecho final, no quadro "Confissão", Treplev diz a Cacilda-Arkadina:

> (...) Agora vou decapitar você, minha mãe! / Arkadina! Cacilda! / Entrei em coma com você! Mas como esse coma / E nestas chuvas renasço.

Um pouco depois, no quadro intitulado "Comunhão da Laranja Dourada-Hóstia do Teatro", Cacilda-Maria (referência à personagem da peça *Mary Stuart*, de Schiller, representada por Cacilda Becker em 1955 e 1958) diz:

> Ah, morte, grande amante, vem... / se aproxima... / saudável e sensual. / Por mais seco que fique um ser humano / no momento supremo é irrigado / pela ternura / das fraquezas demasiadamente humanas, / agora / são soberanas. / Sinto de novo a coroa, / porque meu coração está mole / líquido e banha minha cabeça. / Cheguei no limiar da eternidade. / Dentro de alguns minutos / serei chão, serei chuva... / Diretora das Diretoras, / choverei nas hortas, / nas terras dos palcos, / pondo visível / céu, terra e inferno, na presença do corpo / da atriz.

O coração se amolece, se liquefaz e o sujeito se torna chuva, pulveriza-se, dissemina-se. A "presença do corpo da atriz" é ponto de junção de partes e de indeterminação das mesmas. Não se trata de uma presença dividida entre outras que não o são. Trata-se da presença que só se constitui como tal porque dividida e/ou multiplicada, porque disseminada não só em "céu, terra e inferno", mas também nos corpos de muitas atrizes, em outras pre-

senças, por sua vez, também divididas e disseminadas. A menina Cacilda aparece predominantemente no corpo da atriz Bete Coelho, ainda que a mesma intérprete represente também a Cacilda-Estragon e a Cacilda-Pega Fogo (ambas sendo referências a personagens interpretados por Cacilda Becker na maturidade). Leona Cavalli também dá corpo a várias Cacildas: Cacilda-Dama das Camélias da Morta, Cacilda-Arkadina, Cacilda-Margarida Gautier e Cacilda-Mary Stuart, entre outras. Essas últimas Cacildas incluem referências a peças que a estrela efetivamente representou em sua carreira e a outras em que nunca atuou, como é o caso de *A morta*, de Oswald de Andrade, e *A gaivota*, conforme o que já comentei anteriormente.

Mas há outras disseminações do "corpo da atriz". Lígia Cortez, que é responsável pela personagem de Dona Alzira, mãe de Cacilda Becker, é também Cacilda-Brízida Vaz (a cafetina de *O auto da barca do inferno*) e Cacilda-Kitti Duval (prostituta que figura na peça *Nick Bar... Álcool, brinquedos ambições*, de William Saroyan). Quando Cacilda-Estragon (Bete Coelho) desmaia no primeiro ato, a Cacilda disseminada em Leona Cavalli também desfalece em eco. No quadro "Menstruação", a Cacilda-Kitty Duval (Lígia Cortez) aparece para a moça Cacilda Becker (Bete Coelho) fazendo uma espécie de ritual de iniciação da menina na vida de mulher, dando-lhe um batom e um espelho.

No final do espetáculo, os atores vão para uma parede de vidro que dá para o lado de fora do teatro e, enfileirados, ficam de frente para essa parede. Estão, portanto, de costas para o conjunto dos espectadores de todos os setores da plateia do Teatro Oficina. Quando os intérpretes estão nessa posição, vemos que do lado de fora é produzida uma chuva que cai bem rente à parede de vidro, na parte externa do teatro. Um pouco antes, em todos os monitores e por todo o espaço físico da sala-pista do Oficina são projetadas imagens de Cacilda Becker. "A chuva é a cortina final do espetáculo", como diz a rubrica no fim da peça.

Mas a chuva aparece em outros momentos do espetáculo. Há a cena em que a menina Cacilda brinca na chuva. Há um quadro que se intitula "A Fazenda da Chuva da Decisão", no qual haverá o encontro entre Cacilda-Pega Fogo (que é Cacilda criança) e um "Touro-Preto-Zebu de Bumba-Meu-Boi-Minotauro". O Touro evacua em dado instante. Cacilda come um pedaço do cogumelo alucinógeno que nasceu de suas fezes fertilizadas pelas chuvas. A bela cena de Cacilda com o Touro é uma fantasia alucinógena e, simultaneamente, momento de autoconhecimento, que levará a menina a pedir insistentemente à mãe que elas deixem a cidade rural em que viviam e se mudem para um lugar onde ela e as irmãs possam continuar seus estudos,

como se a menina reagisse a um inesperado vislumbre de entendimento sobre os limites da realidade provinciana e acanhada em que estava inserida.

Aliás, a duplicidade de direções distintas e simultâneas da alucinação e do conhecimento, do transe e do entendimento, da disseminação do corpo por lugares variados ao lado de uma orientação precisa do desejo, necessita ser compreendida como um tipo de estratégia artístico-intelectual específica, que é abraçada por José Celso, estratégia essa que vive da ambivalência do duplo, rejeitando, por princípio, as dicotomias excludentes de um dos dois termos. Deleuze e Guattari, falando da relação entre, por um lado, o que chamam, a partir de Artaud, de *corpo sem órgãos* (que se opõe ao orgânico, ao integrado, ao centrado, e não tanto à própria existência dos órgãos) e, por outro, o que nomeiam de estratos (o organismo, a significação e a noção de sujeito individual), associam o corpo sem órgãos ao desejo. Mas o desejo, enquanto associado ao corpo sem órgãos, teria uma dimensão de imanência, no sentido de que não se trata de um desejo que se esgota com a troca por algo que lhe preenche, lhe supre ou lhe supera, como, por exemplo, o prazer ou um sentido transcendental qualquer que compense ou justifique o desejo como falta, segundo um modo religioso-teológico de lidar com a intensidade desejante. O desejo associado ao corpo sem órgãos é antes um desejo sem troca possível com um objeto qualquer de satisfação, troca que tenha como resultado a extinção do impulso desejante, a substituição de uma suposta falta por uma realização possível. De certo modo, o desejo enquanto associado ao corpo sem órgãos basta a si mesmo (Deleuze e Guattari, 1996: 9-29).

O corpo sem órgãos é visto como uma construção, uma experimentação, uma prática, que implica cuidados, estratégias, programas detalhados e orientados para o que Deleuze e Guattari chamam de plano de imanência ou de campo de consistência do desejo. A inexistência desses programas, desses cuidados e dessas orientações (que não implicam direção única) pode levar a corpos sem órgãos totalitários e fascistas (resultantes, por exemplo, de uma ruptura muito brusca com os estratos do sujeito, da significação e do organismo), como pode também levar à morte. Porém,

> desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidades, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor (Deleuze e Guattari, 1996: 22).

Nesse sentido, penso que imaginar o trabalho de José Celso como ruptura completa em relação ao logocentrismo ou a formas distintas de racionalismo, entendê-lo como puro fluxo ou como experimentação exclusiva no nível do *corpo sem órgãos* talvez não fosse inteiramente acertado. De fato, a característica de uma prática artística que recorre a uma articulação narrativa e não renuncia à afirmação de valores éticos definidos precisa ser considerada quando se trata de entender o trabalho de Zé Celso como encenador e como dramaturgo. Luiz Fernando Ramos apreende esse aspecto de certa racionalidade no trabalho do criador e o demonstra com toda a clareza e de modo absolutamente convincente (Ramos, 1999: 137-148).

Luiz Fernando, porém, faz uma associação entre um caráter pragmático de teatro de ideias e de postulação de valores no caso de Zé Celso e, por outro lado, a dramaturgia e doutrina teatral de Bertold Brecht. No que tange especificamente à aproximação com Brecht e ao modo como é ela justificada, minha visão é diferente daquela de Luiz Fernando. Comentei nos parágrafos acima a propósito de como a ideia do *corpo sem órgãos*, trabalhada por Deleuze e Guattari, se opõe àquilo a que esses autores referem como *estratos*. Podemos dizer que o *corpo sem órgãos*, como modo de conceber e de vivenciar a atividade intelectual e a pulsão desejante, gera experiências que rompem o centramento, a estabilidade e a teleologia do pensamento e da razão fundados em uma noção de temporalidade linear. Já as noções estratificadas (ou simplesmente os *estratos*, como preferem Deleuze e Guattari) do organismo, da significação e do sujeito individual comandam concepções de ação política, de pensamento e de atividade intelectual, de prática artística e cultural sustentadas sobre bases teleológicas do pensamento e sobre uma concepção linear da história e da temporalidade. A imagem do corpo sem órgãos relaciona-se à ideia da divisão e da multiplicação incessante das coisas, da incontrolável deriva do sentido, enquanto os estratos fixam e unificam corpos e significados.

Entretanto, a experiência do corpo sem órgãos não pressupõe a exclusão de reflexões rigorosas, de avaliações de circunstâncias e de recursos disponíveis, de planejamentos e de cuidados. A experiência do corpo sem órgãos não se constitui tampouco como um percurso sem volta. Ela não implica uma ruptura completa, radical e definitiva com tudo que seja pertinente ao âmbito dos estratos ("Desfazer o organismo nunca foi matar-se", como aparece na citação transcrita na página anterior). Nesse sentido, penso que há, no trabalho de José Celso e do Teatro Oficina, orientações políticas e intelectuais precisas também no nível dos *estratos* (propostas concretas de subjetivação, postulação

de alianças de forças para o enfrentamento de conflitos de interesses e de visões de mundo, controle das balizas narrativas, mesmo quando se experimenta em outro nível, a dispersão e o nomadismo do sentido e das sensações).

Apesar, entretanto, do reconhecimento de uma ação no nível dos estratos, não me parece inteiramente aceitável a localização de um brechtianismo em Zé Celso e em sua peça *Cacilda!*, brechtianismo esse postulado por Luiz Fernando Ramos por conta da existência, seja de uma dimensão narrativa, seja da afirmação de valores em relação ao teatro, à vida social ou a aspectos comportamentais, como aqueles valores ligados a uma possível plataforma de liberação erótico-sensual e orgiástica (Ramos, 1999: 137-148). Não me parece que, no teatro de Zé Celso, a dinâmica entre territorializações (fixação de marcos teleológicos) e desterritorializações (agenciamentos nômades de sentidos e sensações) seja suscetível de aproximação não problemática com os procedimentos de distanciamento crítico trabalhados por Brecht. O distanciamento brechtiano implica uma relação hermenêutica tradicional, fundada na interpretação e na descoberta de certos núcleos fixos de sentido, inevitavelmente interiores ou espirituais, na medida em que são relativos fundamentalmente à consciência do sujeito, como orientadora da cognição e do autocentramento do significado. Se há apelo ao entendimento racional no teatro de Zé Celso (e chamar a atenção para esse ponto, como faz Luiz Fernando Ramos, tem o mérito importante de desconstruir leituras apegadas de modo unívoco e ingênuo a um aspecto meramente pulsional no trabalho do encenador), por outro lado, a disseminação, a pluralidade de referências díspares e a profusão de direções semânticas múltiplas, contraditórias e simultâneas não trabalham no mesmo sentido da dialética brechtiana e do distanciamento entre sujeito e objeto como modo preponderante de cognição. O procedimento teatral do distanciamento em Brecht implica, em seu teor dialético característico, a operação inicial de separação de dois termos por meio da negação de um deles, momento ao qual sucede o instante da síntese (reunificação dos elementos do conhecimento sob nova orientação). Esse movimento intelectivo pressupõe inevitavelmente um certo sentido linear do tempo. Ainda que as peças se estruturem por quadros descontínuos, a ação do pensamento que elas agenciam unifica-se na consciência do sujeito. No caso do teatro de Zé Celso, a distinção entre sujeito e objeto não é garantida. O jogo da diferença se instala no mesmo, o divide e o dissemina em meio a conjugações – desde sempre e já – de múltiplas valências.

Mas se tomamos, por parâmetros de discussão – como o faz Luiz Fernando Ramos –, dois marcos cruciais do teatro ocidental no século XX, bastante diferenciados entre si, como a dramaturgia de Beckett e a de Brecht, creio que, de fato, seja, nesse caso, acertado em um primeiro momento verificar uma aproximação maior do encenador brasileiro em relação aos princípios brechtianos (que incluem um certo racionalismo e um apego ao sentido como significação), para complexificar a questão, em um segundo momento, com a hipótese de um entrelugar ocupado pelo encenador-dramaturgo do Teatro Oficina.

> De um lado, o teatro moderno como se constituiu até Brecht; de outro, o teatro contemporâneo como se desdobrou a partir de Beckett. Entre a fala esclarecida e o *gestus* social brechtiano, e a fala vazia e o gesto individual e preciso becketiano, José Celso é um terceiro que, de um ponto de vista mítico-arquetípico cultural brasileiro, faz uma composição de forças (Ramos, 1999: 156).

Mas ainda há aspectos significativos do teatro de José Celso e de sua companhia que eu gostaria de comentar, na tentativa de esclarecer meu próprio entendimento a propósito da singularidade artística e intelectual do trabalho realizado sob a liderança do encenador-dramaturgo. Ao lado dos corpos que, por vezes, se tornam só sangue e só fluxo (a exemplo dos momentos em que a protagonista como que se desfaz em sangue), ao lado da chuva e da disseminação, outro aspecto importante, em *Cacilda!*, é a referência telúrica. Logo no início da peça há uma cena em que se fala do mito de Perséfone, que foi sequestrada pelo "Deus da morte" e obrigada a viver parte de sua vida no Hades, podendo voltar a conviver com sua mãe na superfície do mundo, em períodos regulares de tempo. Cacilda-Perséfone é Bete Coelho e sua mãe, Deméter, é Lígia Cortez. Ao subir do mundo subterrâneo do Hades, onde Deméter vai buscar a filha, estão ambas recobertas com imensas ataduras de crepom. Quando se desenrolam, as duas se veem e se abraçam, reconhecendo-se alegres como mãe e filha.

No final do primeiro ato, é para o mesmo porão, de que sai Perséfone no início da peça, que se encaminham Cacilda e Cacilda-Brízida Vaz, para iniciarem a viagem ao Rio de Janeiro, onde a jovem artista dará início à sua carreira de atriz. Mas a referência ao fundo da terra não para por aí. Próximo ao final do espetáculo, é ainda do porão que surge o Godot, que nasce na peça de Zé Celso, ao contrário do texto de Beckett, em que o esperado Godot não surge. Como Deméter e Perséfone no início da peça, ele vem, no

final do espetáculo do Oficina, do fundo da terra, enrolado como múmia. Não vemos, agora, o corpo da múmia inteiramente enfaixado, porque ele está vestido com terno e paletó preto. O traje masculino sóbrio e formal cobre o corpo do Godot-múmia, corpo envolto em ataduras, que nasceu vindo do mesmo Hades (nascimento como retorno da morte), de que surgiram Deméter e Perséfone no início da peça e, como elas, é, então, um cadáver protegido dos efeitos da putrefação do organismo após a morte.

A múmia é exumada. Em parte, o espetáculo é ele próprio exumação deliberada de cadáveres. Exumação essa que não diz respeito apenas a uma apropriação antropofágica da biografia de Cacilda Becker. Há, sem dúvida, essa dimensão. Não é à toa, aliás, que surgem referências diversas a Oswald de Andrade em *Cacilda!*. Exemplo disso é a cena em que vemos a protagonista, quando adolescente, nos anos 1930, lendo, como uma profetisa, as labaredas do incêndio de sua casa e referindo-se à peça *A morta*, que Oswald de Andrade iria ainda terminar de escrever. Essa e outras referências ao poeta modernista funcionam de modo autorreflexivo, para explicitar uma espécie de filiação (com transformação) de José Celso à antropofagia e ao ideário estético oswaldiano. Filiação/transformação essa que se apresenta como estratégia criativa e intelectual do próprio Zé Celso, responsável pela célebre encenação tropicalista, no final dos anos 1960, da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade.

Em certo instante, alguém diz que come o coma de Cacilda, conforme citação apresentada antes. Quem faz essa declaração de intenção é o ator Flávio Rocha, cujo personagem, que mescla uma referência biográfica e uma referência literária, constitui-se como um misto de Cuca, filho de Cacilda Becker, e Treplev, filho rebelde da renomada atriz Arkadina, personagens ambos da peça *A gaivota*, de Tchekhov. Refiro-me, aqui, a essa assimilação dos personagens Cuca e Treplev porque eles são representados, no espetáculo de Zé Celso, pelo mesmo ator (Flávio Rocha) e porque os dois são mostrados em uma relação com a mãe (Cacilda para Cuca e Arkadina para Treplev). Mas, para além da apropriação irreverente e disseminadora de aspectos da biografia privada e pública da atriz (de seus restos mortais, por assim dizer), a exumação funciona também como retomada, revisão, releitura e reapropriação transformadora de referências, de conceitos, de modelos e de práticas teatrais, principalmente do campo da história do teatro brasileiro moderno, com destaque para o período que vai dos anos 1940 até o final dos 1960. A reapropriação e discussão de referências importantes da história do teatro brasileiro da segunda metade do século XX se opera a partir

da perspectiva, do horizonte cultural, dos interesses e dos conflitos de concepções e visões artísticas do agora, do contexto teatral posterior à morte de Cacilda Becker. Por outro lado, referências estéticas modernistas como a da obra teatral de Oswald de Andrade e a de Flávio de Carvalho, remontando aos anos 1930, são também fundamentais na intensa, fragmentária e multidirecional atividade de revisão ou exumação de modelos e concepções teatrais históricas do teatro brasileiro do século passado e dos dias atuais. Essa revisão/exumação é experimentada pelos artistas do Oficina como ritual de liberação de novas forças a partir do estraçalhamento amoroso (e não crítico de tipo negador do que é diferente de si) e da deglutição transformadora de matrizes anteriores enterradas sob o solo que pisamos.

Um aspecto a ser considerado em *Cacilda!* é a presença de bonecos e figuras petrificadas, que se juntam às múmias do início e do fim do espetáculo. O Godot-múmia do final da peça tem um boneco pendurado na parte da frente de seu corpo. É um grande boneco articulável feito de madeira. Ele está pendurado no pescoço da múmia de terno e seu comprimento faz com que sua extremidade inferior atinja os pés do portador. O boneco não tem volume ou profundidade. Ele é construído apenas com pedaços de pau ligados entre si possivelmente por fios de *nylon* ou por outro material que dá às partes da estrutura certa possibilidade de se moverem, de acordo com a manipulação que se faça dessas partes interconectadas, mas relativamente independentes. O Godot-boneco, Godot duplicado, Godot de pura superfície, terá os seus membros decepados a serrote um a um. A cada amputação sofrida pelo Godot-boneco, o efeito repercute no ator Zé Celso Martinez Corrêa, que parece sentir a dor da extração e vai como que ficando, também ele, sem os membros decepados do boneco. Logo depois da amputação do boneco ecoada em Zé Celso, vemos a cena em que se despe o Senhor Godot de seu terno e se desenfaixa seu corpo de múmia. Na irreverência do dramaturgo-encenador, concebeu-se ironicamente que Godot, pelado, fosse uma mulher, como o sertanejo Diadorim em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

O mesmo boneco articulado que é pendurado no pescoço do Godot-múmia representa, em outro momento, a atriz Cacilda Becker. Trata-se do instante em que ela é retirada do teatro em uma maca para ser levada ao hospital em uma ambulância. Estamos, então, na parte ainda inicial do espetáculo do Teatro Oficina, mais precisamente no quadro que recebe, no texto da peça, o título "A saída de maca, pingando". A protagonista já sofreu o desmaio, em decorrência do derrame cerebral durante uma exibição de *Es-*

perando Godot. A atriz Bete Coelho, que representa, até esse momento, Cacilda Becker interpretando o personagem Estragon da peça de Beckett, vai ajudar, com todo o zelo e carinho, a colocar a Cacilda-boneco-de-madeira (ou Cacilda-fantoche, como nomeia a rubrica no texto de Zé Celso) na maca em que será carregada até a ambulância. Bete Coelho ainda coloca o chapéu do personagem becketiano no boneco sobre a maca e o cobre com o paletó que ela vestia enquanto representava Cacilda Becker interpretando Estragon. A partir daí, Bete Coelho passa a incorporar a menina e a adolescente Cacilda Becker até o final do primeiro ato.

No segundo ato da peça de José Celso, há um quadro, intitulado "Missa", que podemos também associar a essas imagens de bonecos e de figuras mumificadas. Trata-se do momento em que a protagonista é mostrada em meio a seu coma. Quem representa a personagem é Renée Gumiel, bailarina visivelmente bastante idosa e muito magra, que é carregada, suspensa nos braços de alguns atores, até um determinado praticável de madeira. Ela quase não se move. Seu sorriso é meio fixo, meio congelado. Seus gestos têm deliberadmente certa rigidez cadavérica. Sua voz gravada ressoa em *playback*. A atriz-bailarina não emite qualquer som vocal durante a cena. O texto emitido fala coisas como:

> (...) É a minha missa de canonização? / Por isso que tenho essa caganeira, / mas a seco, prisão de ventre! / Meu advogado do diabo já chegou à conclusão / que sou mesmo uma santa.

É curioso verificar que a caganeira e a prisão de ventre, a mobilidade e o enrijecimento, o fluxo e a coagulação parecem estabelecer uma dinâmica em contraponto. Mas seria preciso verificar também que a caganeira e a prisão de ventre atingem simultaneamente a mesma pessoa. Não se trata de termos que se excluem um ao outro. Mas da diferença no mesmo. Convivem mais do que se opõem a petrificação da imagem (o boneco e a múmia) e, por outro lado, a mobilidade, a disseminação (imagens difundidas nos monitores de TV e sendo projetadas por todo o espaço a partir de um projetor móvel).

Em certo momento da cena de Cacilda em Coma (que é como o texto nomeia a personagem nesse instante), a bailarina anciã – de gestos congelados e de voz de arquivo sonoro – faz um comando aos técnicos do teatro.

> Liga tudo!/ TV Rádio Liquidificador Enceradeira refletores fax / Secretária eletrônica Computadores Internet.../ As forças estão me faltando.../ estou indo embora... O mal-estar / é maior que a vontade de viver...

Nesse instante ouvimos sons que lembram emissões de TV e de rádio, ruídos eletrônicos de conexões telefônicas e de internet. Vemos também projeções de luzes e de imagens móveis por toda a sala, em uma massa de difusões e emissões diversas provenientes de fontes múltiplas e que parecem atingir um âmbito muito mais vasto e indeterminado do que o espaço físico do teatro. É como se se quisesse libertar o fato teatral do que parece ser visto como um constrangimento material: sua definição como um encontro em um lugar e um tempo determinados, reunindo atores e espectadores em situação de copresença corporal e física. Não que se pretenda negar essa dimensão. Ao contrário disso, é dela e apenas dela que pode partir a dinâmica amplificadora e disseminadora. Mas se é dela que se parte, a ambição é como que de poder explodi-la em movimentos centrífugos, cósmicos, planetares. Ainda na cena de Cacilda em Coma, ouvimos a voz da bailarina, em *playback*, emitindo o seguinte trecho: "Acho que há milhares de câmeras (...) / minha cara está sendo / transmitida para todo o mundo..." Se examinarmos o roteiro dramatúrgico, depararemos logo depois dessa fala com uma rubrica que faz uma prescrição até certo ponto inequívoca:

> monitores realmente transmitem seus "closes". Poderiam até ir para os satélites. Para ela (referência à personagem Cacilda em coma), estão indo até para um céu cristão na estratosfera, se existe um.

Esse desejo de vazar paredes e arquiteturas, de desmaterializar limites físicos aparece também, de certo modo, na rubrica de abertura do texto da peça:

> A pista (referência ao palco do Teatro Oficina) vazia. Teatro de Treplev – filho de Arkadina. Todo o espaço: o céu, o mar, o mato, a cachoeira, o lago, cabines técnicas, plateia, arquibancadas... (...).

Se é interessante uma leitura – como a de Luiz Fernando Ramos – que desmistifica uma apreensão ingênua do teatro de José Celso como de pura espontaneidade e como uma arte ligada fundamentalmente à postulação de certo irracionalismo, seria preciso, porém, completar essa formulação desmistificadora e relativizadora com outra a propósito do corpo. Esse último, no trabalho recente do diretor do Teatro Oficina, parece estar na linha de fogo de dois movimentos paratáticos e suplementares: de uma parte, o gesto de intensa afirmação da materialidade desse corpo e de sua presença no espaço concreto da cena, e, por outro lado, o impulso de dissolução do corpo, em nome de uma vontade de extensão, de expansão e de divisão nômade. O tex-

to assinado por Zé Celso no programa de *Cacilda!* (2001) se refere insistentemente às câmeras, à tecnologia, à captação e difusão de imagens e de sons. A respeito dos *cameramen* que transitam todo o tempo em cena para gravar o espetáculo a ser editado em vídeo, o encenador afirma que esses técnicos

> protagonizam o coro de seis câmeras ligadas aos três caminhões com sua grua passeando atrás do janelão nas estrelas da noite, penetrando a pista imensa toda microfonada, ao sinal dado na hora exata para o UOL levar pro universo, e Luís Fernando Ramos narrar na Rádio Cultura para o mundo, futebolisticamente, o jogo teatral: –"Alô, ouvintes! Agora Cacilda vira a saia do Hemisfério Norte, inverte, e renasce no Hemisfério Sul, boceta pousada para o céu, na concha parabólica dos trópicos de Capricórnio!" (Trecho extraído do programa da peça.)

A transmissão de espetáculos de José Celso ao vivo pela internet (provedor UOL) testemunha essa aspiração por um espaço maleável (um ciberespaço), que, se não vai substituir o teatro em sua dimensão de copresença de atores e de espectadores (nem é essa a pretensão de um encenador como Zé Celso), parece, entretanto, agenciar inevitavelmente transformações importantes nas concepções de teatro e de presença cênica (e essa, sim, parece ser uma ambição consciente do trabalho atualmente realizado no Teatro Oficina). Transformações essas que parecem conjugar a mobilização de forças profundas (no sentido deleuziano do devir-louco ou do cronos das profundidades), forças que irrompem no aqui e no agora, com, por outro lado, a divisão/dissolução/fluxo dos corpos atuais e individuados. Isso tem a ver com a ideia de uma presença que se afirma para se disseminar, desindividuar-se, abrir-se para o espaço urbano e cósmico, como tem a ver também com um tempo presente que não se constitui apenas pela atualidade do que é positivamente atual, mas se divide (e se multiplica) como instante no qual se verificam faixas distintas e orientações contrárias do tempo. Essa experiência é, no trabalho atual do Oficina, tão importante para a sua concepção geral de teatro quanto especificamente para seu entendimento das demandas que se colocam para o ator na contemporaneidade. Também é em relação a ela que se pode compreender a complexidade das dinâmicas de produção de sentido nas realizações teatrais do Oficina nos anos 1990.

CONCLUSÃO

Os trabalhos teatrais discutidos nos dois capítulos deste estudo, respectivamente pelo viés dos processos criativos e dos modos de produção de sentido, foram escolhidos, preponderantemente, como exemplares do que chamei de escrituras cênico-dramatúrgicas conjugadas e de teatro contemporâneo de caráter narrativo-performático. Depois de tudo o que falei a propósito dos processos compartilhados de escrita, i.e., das dinâmicas criativas de caráter participativo, no primeiro capítulo, poderia parecer uma contradição ter tratado, ao longo do último capítulo, dos percursos e resultados teatrais das companhias, a partir de um tipo de abordagem que pode ser compreendida como uma tentativa de esboçar singularidades autorais dos encenadores. Seria preciso esclarecer que não se tratou de um abandono do interesse pelo horizonte colaborativo de criação característico dos processos criativos *enfocados*, nem da adesão a uma outra perspectiva crítica centrada na ideia de autoria individual e unificada. O que subjaz às análises do segundo capítulo é o reconhecimento do papel de liderança que os diretores estudados exercem em termos de orientação geral dos percursos das companhias, no nível das definições político-culturais e estético-teatrais que permeiam suas práticas e seus resultados efetivos, inclusive no nível dramatúrgico, mesmo quando a responsabilidade da dramaturgia cabe a um autor-colaborador e não ao encenador. A maleabilidade e progressiva complexidade no modo de lidar com uma noção como a de escrituras cênico-dramatúrgicas conjugadas e colaborativas diz respeito ao refinamento da mesma e não à sua inva-

lidação. Aproveito estas páginas conclusivas para, aprofundando essa perspectiva, tentar hipóteses de aproximação e distinção entre os encenadores e as produções teatrais realizadas sob sua liderança, para o que estarei ainda retomando aqui aspectos anteriormente discutidos.

Creio que o corpo percebido como fluxo e disseminação, bem como a ideia de irrupções provenientes do fundo como forças incontidas, é um aspecto que permite um entendimento não só do teatro de Zé Celso. Tal relação com as profundidades sinaliza um modo específico de ruptura do presente e da presença que enxergo também nas peças produzidas pelo Teatro da Vertigem de Antônio Araújo nos anos 1990. O sangue, a urina, as fezes, o esperma apareceram com graus diferentes de importância em vários espetáculos dos dois encenadores: *Cacilda!*, *Para dar um fim ao juízo de deus*, *O livro de Jó*, *Apocalipse*.

Não se trata apenas de movimento associado ao fundo da terra, mas da irrupção de um caos na ordem balizada da circulação de fluidos do corpo. Jó e Cacilda são apenas exemplos mais evidentes da sangria operada (nos dois casos específicos, em decorrência, respectivamente, da peste e da ruptura de um aneurisma), bem como da concepção de teatro enquanto uma espécie de autossangramento, concepção compartilhada, até certo ponto, pelos trabalhos de José Celso e de Antônio Araújo. Autossangramento que, no caso das montagens do primeiro dos dois encenadores, inclui um traço de carnavalização, de intervenção burlesca e paródica, de recurso ao deboche, de exaltação da alegria e do humor. Já no caso do Teatro da Vertigem de Antônio Araújo, o autossangramento se vincula, nos espetáculos produzidos nos anos 1990, a uma espécie de tragicidade, de disciplina de enfrentamento da dor, suscetível de ser associada às experiências de fragmentação, de perda de referências seguras e de dilaceramento. Experiências essas percebidas como próprias da vivência dos habitantes dos grandes centros urbanos, como é o caso das megalópoles latino-americanas, tão marcadas por todo tipo de injustiça e de exclusão social, bem como por modos diversos de intolerância.

A relação do teatro com as profundidades às quais me refiro tem, de certo modo, um caráter telúrico, corporal e material. Nessa relação, a profundidade não se refere a um sentido interior e profundo do sujeito espiritual unificado e centrado, na medida em que tomemos o adjetivo *espiritual* em exclusiva ligação às faculdades da inteligência, do conhecimento, do raciocínio lógico ou mesmo dos possíveis sentimentos pessoais. A relação com as profundidades não está ligada a esse plano da pura consciência nem ao âmbito dos sentimentos como definidores de uma identidade particular do sujeito,

dos limites que o distinguem dos demais. Essa relação também não se constitui como relativa a uma ideia de centro estável. A atribuição de centros nucleares às coisas e às pessoas é um modo de produção de individuações e de identificações definidas a partir daqueles pontos centrais supostos como fixos.

O fundo de que falo aqui, para me referir a um modo de produção de sentido nos trabalhos teatrais realizados por Zé Celso e por Antônio Araújo com suas companhias é, antes, um fundo sem fundo, quer dizer, sem chão, assim como também não aparenta ter centro. Não há fixação possível, nem ponto de orientação seguro, devido ao caráter errático do movimento colocado em jogo. Em certa medida, o fundo se constitui pelo próprio movimento, pela emergência e pela intensidade desse último. Sua verificação não implica, entretanto, a postulação da inexistência de toda e qualquer relação com o campo da consciência, da subjetividade e da significação, como mencionei antes a propósito especificamente do trabalho de José Celso, ao tratar da dupla pertinência do trabalho do encenador-dramaturgo aos campos do que chamei, a partir de Deleuze e Guattari, de *corpo sem órgãos* e, por outro lado, de *estratos* – da significação, do organismo e da subjetividade.

A vertigem, a sucessão de quedas, a embriaguez, os deslocamentos trôpegos, incertos e tresloucados, que apareceram insistentemente no conjunto dos espetáculos da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem falam, de certa maneira, dessa falta de chão decorrente da emergência de forças ligadas ao que Deleuze chama de devir-louco das profundidades. O surgimento de um cogumelo alucinógeno nas fezes de um touro, em certo momento do espetáculo *Cacilda!*, de Zé Celso, dará a ocasião ficcional para a cena, já mencionada, em que a ingestão do vegetal levará a criança Cacilda Becker a uma alucinação e à perda dos limites do suposto real. Ela fala com o touro e dança com o animal, que quer se casar com a menina. Ela rola pelo barro abraçada ao touro e chega em casa suja de terra. Representa-se por meio da cena e de sua fatura poética uma relação sexual entre a criança e o touro. Porém, mais do que um puro lirismo da associação de ideias entre a intensidade pessoal que já se revelava em Cacilda e a força do animal, o coito da menina e do touro é um agenciamento profundo que irrompe no agora e desmembra as sintaxes comparativas lineares, como as de caráter metafórico e metonímico. Estou chamando de sintaxes comparativas lineares os modos de organização discursiva nos quais se associam dois termos determinados, seja por elos conceituais intelectualmente localizados, seja em decorrência da contiguidade espacial que os termos ou seus referentes guardam entre si. Nesse tipo de sintaxe compa-

rativa, os dois termos comparados se mantêm discerníveis como ideias distintas, enquanto no caso da cena em questão as qualidades dos termos aproximados (a criança e o touro) se misturam a ponto de colocar em xeque os limites definidores de cada campo. A pequena Cacilda já não é apenas uma menina, já não é apenas uma criança, sem deixar, entretanto, de sê-lo. Agora se manifesta nela uma espécie de devir animal. A integração é de caráter dionisíaco. É ruptura de fronteiras e de limites da individualidade e da sua imagem apolínea e determinada. A força do touro adulto irrompe na menina.

A ingestão do cogumelo e a cena que esse fato enseja não são, como vimos, os únicos momentos de alucinação por ingestão de substâncias tóxicas na produção do Teatro Oficina nos anos 1990. Além da referência ao haxixe e à heroína, a menção ao vinho e a Baco é, também, frequente nos espetáculos de Zé Celso produzidos nos anos 1990. De fato, o transe báquico e o êxtase pelo vinho não estavam presentes apenas na encenação de *As bacantes*, espetáculo-homenagem dedicado às seguidoras do deus Dionísio (ou Baco), deus tornado, com Nietzsche, o princípio da mistura e da desindividuação, das intensidades trágicas, do dilaceramento e da embriaguez (Nietzsche, 1984). O vinho e o transe dionisíaco são referidos de modos diversos (a exemplo dos muitos *evoés* com que se brinda a Baco) nos espetáculos de Zé Celso, como se o encenador devotasse seu próprio gesto criador ao deus da Antiguidade greco-romana e ao princípio estético que Nietzsche a ele associou.

No caso dos trabalhos de Enrique Diaz e de Gerald Thomas, uma ordem de ocorrências de superfície substitui a manifestação de forças das profundidades que destaquei no caso do Teatro Oficina e do Teatro da Vertigem. Flagrei na cena da cópula da menina com o touro uma divisão interna na própria imagem da criança. A divisão é provocada pela emergência das intensidades incontidas de um agora denso, que é aquele preciso instante da menina Cacilda Becker. A divisão interna de todos os corpos e de todos os entes também opera nas peças de Diaz e de Thomas. Mas ela não é trabalhada como decorrente da irrupção de forças profundas, rompendo as unidades das coisas e do presente temporal em que se encontram. Trata-se de divisão ainda, mas com ênfase na superfície. Falei antes das personagens tornadas quase figuras de papel em *A bao a qu*. Aquelas que povoam as cenas de *Cobaias de Satã* e de *Melodrama* também são como que construções de superfície, de contornos deliberada e explicitamente clichetípicos, assim como o são as situações de que fazem parte tais personagens. Situações essas que pa-

recem inventadas por um tipo particular de jogo falsificante, qual seja, aquele dos múltiplos fingimentos, exercidos, em parte, pelas próprias personagens e, em parte, pelos criadores representados nas peças (como é o caso das intervenções em *off* da voz de Gerald Thomas em seus espetáculos e da figura do escritor e/ou narrador em *A bao a qu*, de Enrique Diaz). Nesse jogo, no interior do qual nunca sabemos se os enunciadores dizem a verdade ou a mentira, desdefine-se a fronteira entre os dois campos (do verdadeiro e do falso) e o palco parece se tornar um território intelectual de simulações que remetem a outras simulações, que as espelham, que as duplicam, sempre como reflexo, como imagem e como superfície. Se o jogo das profundidades agencia forças incontidas que rompem unidades e estabilidades, o jogo de superfície também as rompe, mas o faz operando com simulacros deliberadamente vazios.

A paródia ao melodrama é um recurso que viabiliza esses jogos externos que chamam a atenção para os gestos vazios, para o clichê e o simulacro no teatro de Enrique Diaz e da Companhia dos Atores. O falsificante aí tem, predominantemente, um caráter de jogo diferencial na própria linguagem. É jogo de superfície. Age num plano de imagens e representações que remetem fundamentalmente a outras imagens e representações. Não assume o caráter de autossangramento – alegre ou dolorífico – e de força telúrica que penso ser possível enxergar nos trabalhos de José Celso e de Antônio Araújo. No caso desses dois últimos diretores, também há algo do plano do falso, na medida em que a irrupção das forças divide todos os presentes e todos os sentidos anteriores – unificados e estáveis. Dessa forma, não se pode falar que, em suas peças, a narrativa cênica remeta a referentes prévios à própria performance teatral. Realizar o ato de narrar como se ele se limitasse a reconstituir uma ocorrência anterior à narrativa é o que define, para Blanchot e para Deleuze, a narrativa verídica ou orgânica, como explicitei na Introdução. Ao contrário, a narrativa do falso é a que deliberadamente se assume como pura invenção, como produção de ocorrências que só se dão no movimento da própria narração, no gesto que a realiza. Assim, podemos falar em pelo menos duas orientações do falso no teatro-narrativo-performático que analisamos. O tipo particular de tônica falsificante que se verifica nas realizações lideradas por José Celso e Antônio Araújo manifesta-se como dilaceramento e desindividuação dionisíaca, enquanto o falso de Enrique Diaz e o de Thomas é jogo infinito e deslizante de signos e de imagens.

O desfile e a menção à passarela em *Ventriloquist*, de Gerald Thomas, não tem semelhança com a figuração desses elementos no quadro da Boa-

te New Jerusalém de *Apocalipse 1,11*, quadro em que assistimos ao show comandado pela Besta-sacerdote-travesti. Em *Ventriloquist*, o desfile é ligado ao mundo da moda (principalmente pela referência ao estilista Versace, representado pelo ator Marcos Azevedo) e a seus signos (cores, coleções, espetáculo etc.), que são, por sua vez, perturbados, a todo instante, por conexões referenciais as mais diversas, mais ou menos importantes na estrutura da peça.

Essas conexões referenciais dizem respeito à arte e à literatura mais ou menos eruditas (Schoenberg, Joyce, Paulo Coelho etc.), à psicanálise (referência fragmentária a uma psicoterapia feita por um dos atores quando era criança), à atualidade (menção irônica aos serviços de telefonia celular no Brasil, à guerra civil na Tchechênia etc.) e à mídia (alusão a um seriado de TV norte-americano e ao fato de que a veterana Hebe Camargo teria declarado que a jovem apresentadora Adriane Galisteu seria sua sucessora natural). Frequentemente, essas referências aparecem nos diálogos como trocadilhos e jogos de linguagem que são abundantes nos espetáculos de Gerald Thomas. Exemplos desses jogos em *Ventriloquist* são os seguintes: "Antigamente as pessoas tomavam muito ácido. Hoje em dia as pessoas tomam antiácido", ou outro que se dá quando um dos atores pergunta a uma colega de elenco se, ao ouvir "uma notícia de que houve uma chacina e que morreram uns tantos ou tantos outros", ela liga, pergunta sobre a qual uma das atrizes faz um comentário irônico antes que venha a resposta: "Se for pela ATL você não liga..." Não existe a possibilidade de unificação de sujeitos, de referentes estáveis, de identidades individuais, de significações seguras. A divisão, a ironia, a autorreflexividade rompe tanto as individualidades totalizadas quanto as identificações que porventura o receptor tenda a estabelecer ou ordenar.

A divisão, sem dúvida, atua aí tanto quanto nos espetáculos do Teatro da Vertigem e do Oficina. Mas o plano em que ela opera nos trabalhos de Thomas é, de fato, outro. Neles, a natureza mesma da divisão parece distinta, assim como diferenciada se mostra a orientação segundo a qual ela atua. Não há, por exemplo, fluxos corporais sendo expelidos no agora, como ocorre nos trabalhos de Antônio Araújo e de Zé Celso. A menção ao signo e à linguagem, a dinâmica de remessa infinita na rede de significantes que se projetam sem fim uns nos outros, se associa, em *Ventriloquist*, com a moda, sua leveza e seu descompromisso em relação a expressões de maior densidade. Da mesma forma, os corpos e as pessoas de Marília Gabriela e de Reynaldo Gianecchini são trabalhados, de certo modo, como signos, esvaziados de profundidade e de identidade corporal e subjetiva verticais, meros signos

expostos em palcos-passarelas. Realmente, poderíamos, com certa liberdade, ver como passarelas ou vitrines os cenários das peças em que atuaram Gabriela e Gianecchini. Esses cenários, aliás, se refletem entre si no interior de toda uma relação de especularidade que se pode flagrar entre os espetáculos *Esperando Beckett* e *O príncipe de Copacabana*. Essa especularidade vem ao encontro da hipótese de uma dinâmica reflexiva de signos sobre signos, de imagens sobre imagens no conjunto da criação de Gerald Thomas.

A análise do espaço cênico de *Ventriloquist* e de *Tragédia rave* nos levaria também à possibilidade de enxergar as duas peças em uma relação especular ou como um díptico, a exemplo do que havíamos falado a propósito *Esperando Beckett* e de *O príncipe de Copacabana*. Nas duas primeiras dessas quatro peças, a distribuição simétrica dos mesmos móveis, de grupos de garrafas ou de guarda-chuvas pelo espaço, assim como uma certa referência comum à festa, além de um mesmo tipo de iluminação cênica (aberta e clara) permite enxergar os dois trabalhos como inter-relacionados reflexivamente.

Apesar de ter me referido acima à ideia de palcos-passarelas e de vitrines para a exibição dos corpos-signos de Marília Gabriela e Reynaldo Gianecchini (respectivamente em *Esperando Beckett* e em *O príncipe de Copacabana*), a ideia de desfile só é propriamente nomeada e literalmente encenada em uma das peças do conjunto de trabalhos de Gerald Thomas aos quais venho fazendo menção. O espetáculo em que há de fato modelos que desfilam é *Ventriloquist*. É verdade que, em *Tragédia rave*, há também forte alusão a desfile, principalmente em certas passagens em linha reta da direita para a esquerda e vice-versa executadas pela atriz Muriel Matalon. O desfile de modelos cruzando passarelas assumiu uma proporção especialmente significativa, como um plano de fundo persistente, em um dos atos da ópera *Tristão e Isolda* na encenação realizada por Gerald Thomas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (2003). O desfile e o mundo da moda, como movimento de superfície, ao mesmo tempo se contrapunham e absorviam para si as profundidades amorosas do casal da ópera wagneriana. Mas esses desfiles mais ou menos literais de Thomas, como o que se encena em certos momentos de *Ventriloquist*, não se assemelham ao que podemos encontrar de desfile em *Apocalipse 1,11*. O desfile-show da Besta e das personagens que ela exibe em sua passarela-palco da Boate New Jerusalém, no espetáculo de Antônio Araújo e do Teatro da Vertigem, ocorre no interior profundo de um espaço labiríntico e sombrio, nas entranhas de um edifício carregado de referências

de dor, de sofrimento físico e de tortura, aspectos que não figuram nos trabalhos de Thomas e da Companhia de Ópera Seca.

Do mesmo modo, a menção a assassinatos, sangue, menstruação em peças de Gerald Thomas, como, por exemplo, *Tragédia rave*, não se assemelha com o caráter da referência ao sangue e ao sangramento em *Cacilda!*, de José Celso. A ideia de chacina no interior de um trocadilho (liga/não-liga, no sentido de dar importância e no de conexão telefônica) – que envolve também, como vimos antes, uma referência à precariedade, em certo momento, dos serviços de telefonia celular no país – não é do mesmo tipo da experiência quase física da chacina, como aquela a que são expostos os espectadores de *Apocalipse 1,11* no interior do corredor da morte em que foram enfileirados contra as paredes. É nesse sentido que afirmo que o jogo, no caso de Gerald Thomas, não compromete intensidades profundas e não mobiliza qualquer coisa parecida com o que estive chamando de autossangramento, para me referir à concepção de teatro de Zé Celso e de Antônio Araújo. O jogo, no caso dos trabalhos que Thomas realizou, nos últimos anos da década de 1990 e primeiros da atual, com sua Companhia de Ópera Seca, associa-se a uma dinâmica que se dá na superfície ou na linguagem. Os corpos se tornam linguagem diferida no lugar da linguagem tornada corpo diferido, como me parece que é o caso das produções lideradas por Antônio Araújo e por Zé Celso.

O *diferimento*, para os interesses da discussão que propus neste trabalho, tem a ver com a potência de divisão de todos os entes e de todos os sentidos, dos signos e das representações. Potência de divisão essa que tem, entretanto, modos de manifestação diferentes, conforme se relaciona primordialmente com as superfícies ou mobilizam forças profundas. A imagem especular nas peças da trilogia bíblica do Teatro da Vertigem de Antônio Araújo é uma espécie de passagem para uma profundidade sem fundo, labiríntica e sombria, onde inevitavelmente nos perdemos em meio a terrores quase físicos. A imagem especular (duplicada, repetida) no trabalho de Thomas é jogo de linguagem, trocadilho cênico e verbal, em que se perdem as significações e as representações estáveis do sujeito, mas como operação de superfície e não como perigosa vertigem, como grave afundamento ou perda do chão. Essa gravidade se encontra não só nas realizações de Antônio Araújo, mas se manifesta também na alegre vertigem da desindividuação dionisíaca, na mistura orgiástica de corpos e entes, na abertura a espaços cósmicos e na disseminação operadas no interior dos trabalhos de José Celso.

Mas seria preciso enfatizar que não há propriamente dois campos opostos de sentido inteiramente unívocos e separados entre si. Não há, por um lado, unicamente procedimentos de irrupção de uma profundidade esquizofrênica (para falar com Deleuze e Guattari), que não respeita limites, unidades discretas ou identidades fixas, enquanto, no outro campo, só haveria puros jogos de superfície, associações de imagens, jogos diferenciais, como outro modo de ruptura das unidades e das identidades, mas sem qualquer mobilização das forças de um agora desmedido. Entretanto, podemos, em certa medida, recorrer a esse tipo de critério de diferenciação quanto ao modo de produção de sentido, para distinguir orientações gerais heterogêneas no campo teatral que estudamos aqui. Esse critério de diferenciação tem a ver com a distinção deleuziana entre o *cronos das profundidades* e o *aion*, entendidos como dois modos de ruptura do cronos mensurável e identificável, ou seja, do cronos enquanto tempo das medidas, da cronologia, das possibilidades de identificação e de distinção nítida de passado, presente e futuro, bem como dos corpos e das coisas.

A teorização deleuziana do tempo indica certos parâmetros particularmente úteis para uma tentativa de distinção entre os diretores específicos cujos trabalhos priorizei em meu estudo. Porém, seria preciso acrescentar que, de um modo mais geral, nas produções dos anos 1990 realizadas como escrituras cênico-dramatúrgicas conjugadas, verifica-se uma intensa e paradoxal problematização da presença que se institui para se desvanecer, seja por meio de um jogo diferencial na superfície, seja pela irrupção de forças profundas no agora. Nos dois casos a divisão e a deriva problematizam a presença e o sentido enquanto campos estáveis, assim como a apreensão do tempo como uma linha unidirecional e sucessiva, comandada pela atualidade.

A divisão e o diferimento, a falsificação e o nomadismo semântico têm a ver, entre outros aspectos, com os modos de o teatro narrativo-performático da atualidade lidar com o corpo, com os modos de figurá-lo em cena. Há espetáculos que tornam os corpos maquínicos, desenhando personagens-títeres e figuras planares (*A bao a qu*, *Melodrama* e os trabalhos de Gerald Thomas). Há espetáculos que clonam corpos, por meio da duplicação dos mesmos (como as duas atrizes fazendo a mesma protagonista em *Cartas portuguesas*, de Bia Lessa; as várias Cacildas no espetáculo de Zé Celso, tanto na cena quanto nos monitores de TV; e as duas Elas em *The flash and crash days*, de Gerald Thomas). Há trabalhos que aglutinam corpos em conjuntos siameses internamente diferidos (como as três intérpretes grudadas umas nas outras que

diziam, em coro e em ritmo acelerado, um trecho do monólogo da personagem única de *Valsa número 6*, de Nelson Rodrigues, em *Ventriloquist*; mas também o cadáver do bicheiro Boca de ouro reunido aos dos jovens Leleco e Celeste, tornados os três quase que um só corpo, envolvidos que foram pelo mesmo plástico-sepultura no final da encenação da peça de Nelson Rodrigues realizada por Zé Celso). Mas, no teatro brasileiro contemporâneo, ao lado da clonagem, da duplicação e da aglutinação de corpos em conjuntos internamente diferidos, i.e., divididos, há também representações redutoras ou miniaturizantes do corpo. Um exemplo disso é a bela cena em que pessoas caminhando eram representadas por dedos que se moviam sobre uma superfície, sendo recortados magicamente pela iluminação feita por lanternas, no espetáculo *Viagem ao centro da terra*, com direção de Bia Lessa e adaptação do romance de Júlio Verne assinada pelo escritor Moacyr Scliar.

A desconstrução do corpo tem a ver com a crise do padrão humanista tradicional da personagem dramática. O questionamento a esse padrão parece, de fato, uma tendência bastante generalizada no teatro narrativo-performático. A desumanização é flagrada em personagens tornados quase animais, a exemplo da maquiadora quase gralha em *Esperando Beckett* e da galinha que cacareja, bota ovos, fala em português e empaca antes do fim da frase, em *O príncipe de Copacabana*, ambas representadas pela mesma atriz, Fabiana Guglielmetti, nas duas encenações assinadas por Gerald Thomas. Outro exemplo do mesmo tipo de procedimento é, ainda, o caso da mulher-bode liricamente associada ao satanismo, mas não necessariamente ao mal, em *A bao a qu*, de Enrique Diaz.

Entretanto, a desconstrução irônica do pressuposto humanista do personagem dramático não aparece apenas na figuração de gente quase bicho, mas se mostra também na inversão do sintagma, i.e., na representação grotesca ou burlesca de bicho quase gente. Exemplo disso podia ser visto no espetáculo *Viagem ao centro da terra*, de Bia Lessa, com a vaca que falava inglês e que foi mencionada no primeiro capítulo, no trecho em que tratamos da escrita como tradução. O animal era interpretado por um ator nu e seu nascimento, representado no início da peça, era figurado pela queda do intérprete, que desabava desde o alto sobre o chão do palco e passava a andar como se fosse um quadrúpede. Víamos, inicialmente, a dificuldade da bezerra recém-nascida em seus passos trôpegos e ainda frágeis. Depois, acompanhávamos o deslocamento pesado, mas firme, do animal adulto. Em certos mo-

mentos, a atriz que conduzia a vaca-homem ordenhava o animal, fazendo do sexo nu do intérprete uma das tetas da vaca representada.

Outros trabalhos parecem, ainda, aderir à desconstrução da escala humanista, por meio de corpos que figuram como continentes de forças mais ou menos titânicas, porém, certamente, extra-humanas, no sentido de superarem a medida da imagem social ou doméstica, amorosa ou sensual de homens e mulheres efetivamente humanos. Os corpos titânicos têm sido vistos, por exemplo, nos espetáculos de Zé Celso e de Antônio Araújo, em personagens muito maiores do que pessoas supostamente reais, não em termos físicos, mas na amplitude e na indeterminação da referência, bem como de uma potência superadora do humano. Nos trabalhos desses diretores, eu diria que, efetivamente, há um teor quase trágico de dilaceramento do corpo (mesmo no humor e na alegria nietzschiana de Zé Celso), por meio de forças que os atores afirmam ou agenciam.

Já em *Cobaias de Satã*, de Enrique Diaz e Filipe Miguez, podíamos testemunhar uma versão em simulacro do titanismo. A extensão corporal por meio de próteses (como aparecia belamente no personagem de Marcelo Olinto em *Cobaias de Satã*, tanto nos chifres que o ator trazia às costas quanto nos dedos de cujas pontas saía fogo em certos momentos) apontava uma ampliação grotesca e fantástica em direção ao hiper-humano. O corpo é também desumanizado pela ênfase na representação de seu aspecto mais material: a cena – violentamente deserotizada – de sexo ao vivo no espetáculo *Apocalipse 1,11*, como também o momento em que o Juiz totalitário e titânico urinava sobre o corpo da prostituta Babilônia, apresentada como a "rainha de todas as abominações da Terra", outra espécie de titã.

Podemos dizer que o contraponto dos personagens-titãs são os personagens-títeres, como os que aparecem, por exemplo em *A bao a qu*, de Enrique Diaz. Nas peças de Luiz Arthur Nunes e de seu Núcleo Carioca de Teatro, vemos frequentemente personagens sendo manipulados fisicamente por narradores, que agem como se dispusessem de bonecos para ilustrar suas histórias. Penso que tanto a ampliação da representação do sujeito (a personagem Babilônia na peça de Antônio Araújo e de Fernando Bonassi apresentada como a rainha de todas as abominações da Terra) quanto a redução da sua autonomia e da sua consciência individual (por meio de figurações que animalizam, *coisificam* ou tornam títeres os personagens) tendem, igualmente, a colocar em questão, de modo irônico ou trágico, as concepções tra-

dicionais do sujeito como detentor de um núcleo sólido de identidade interior, de uma centralidade da consciência e de uma autonomia individual.

Há, no teatro atual, outros eixos de tensionamento das representações do corpo e do sujeito. O diálogo com o espaço urbano ou com âmbitos mais amplos do que o lugar específico do evento cênico (diálogo que se manifesta no uso de prédios e ambientes carregados de referência social pelas peças de Antônio Araújo, assim como no edifício teatral do Oficina construído como rua, como lugar de cruzamento de forças ou passarela para desfiles carnavalescos, conforme as propostas de Zé Celso) agencia rupturas diversas no sentido do corpo e da subjetividade individual. O corpo se espacializa, publiciza-se. Desfaz-se como sede e expressão de uma consciência individual e de uma interioridade privada. A relação dos corpos em cena com o espaço digital (captação de imagens e projeção em monitores) e com o ciberespaço (com o envio de imagens dos espetáculos ao vivo pela internet) também colabora, por meio da desmaterialização do referente, com a desconstrução do padrão humanista e social do corpo e da personagem.

Nas exibições de *Para dar um fim no juízo de deus*, de Artaud, que o Teatro Oficina de Zé Celso realizou no Rio de Janeiro, a câmera, como vimos, perseguia os momentos mais privados e corporais dos intérpretes, como, por exemplo, o de ejacular, de defecar e de ter, como que em um laboratório de análises clínicas, o sangue extraído pela seringa de uma espécie de enfermeiro ou técnico. A imagem captada no momento em que a ação se realizava era projetada como uma condenação inapelável à publicização do privado. Não havia discussão da acusação nem reconsideração da sentença, nem fórum e nem juiz. A sentença só, na simultaneidade da execução e na ausência de mediação entre a primeira (sentença) e a segunda (execução), é que imprimia uma estranha tragicidade ao espetáculo.

É com base na ideia do real como uma condenação inapelável que Clément Rosset, em seu livro *O princípio de crueldade*, define um sentido contemporâneo do trágico. "Por crueldade do real entendo em primeiro lugar, é claro, a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade" (Rosset, 1989: 16), completando um pouco à frente sua postulação do seguinte modo:

> (...) a realidade é cruel – e indigesta – a partir do momento em que a despojamos de tudo o que não é ela para considerá-la apenas em si mesma: tal como uma condenação à morte que coincidisse com sua execução, privando o condenado do intervalo necessário à apresentação de um pedido de indulto, a realidade ignora, por apanhá-lo sempre de surpresa, todo pedido de apelo (idem: 17).

Aliás, essa citação de Clément Rosset não ajuda apenas a compreender o uso da câmera e da imagem digital em espetáculos de José Celso. Ela também dá bastante conta de um tipo de tragicidade presente nos espetáculos do Teatro da Vertigem, tragicidade essa que é especialmente concretizada no quadro do Juízo Final de *Apocalipse 1,11*, quadro em que os réus são simultaneamente condenados e mortos pela mesma e única determinação do titânico-tirânico Juiz representado por Sérgio Siviero.

Ainda que se possa localizar um teor trágico na encenação de *Para dar um fim no juízo de deus*, de Artaud, realizada por Zé Celso, o espetáculo transcorria em tom leve ou *piano*, com os atores evitando colocar a voz em volumes mais altos e lançar mão de tons mais pesados no desempenho. Uma delicadeza subjazia ao trabalho, mesmo estando presentes os traços de uma alegria nitzschiana intensa comum aos espetáculos do Teatro Oficina. Quanto ao uso da câmera e da imagem, como se viu nas exibições cariocas, não se explicitava na encenação de José Celso qualquer justificativa causal para o uso desses recursos e para o funcionamento entre persecutório e totalitário da câmera. Poderíamos, é verdade, associar um possível caráter autoritário da câmera às aspirações militaristas, totalitárias e épicas dos Estados Unidos, conforme essas aspirações são tematizadas ironicamente no texto escrito por Artaud para uma transmissão radiofônica. Entretanto, a associação semântica entre o olho da câmera e um aparelho de Estado totalitário e invasivo não se tecia na encenação do Teatro Oficina.

Do mesmo modo que não havia a necessidade de se justificar, em termos de contexto causal e ficcional, a presença e o tipo de atuação da câmera, não havia também, com sua utilização, propriamente uma denúncia clara e direta da suposta *sociedade do espetáculo* (Debord, 1997) como uma organização social fundada na fetichização da imagem, ainda que a rejeição ao totalitarismo social e moral esteja implícita no texto de Artaud e no espetáculo de Zé Celso. Mas a imagem técnica em si mesma não é nunca demonizada pelo encenador como produto de uma sociedade que fetichiza a mercadoria (Debord, 1997). As questões, no espetáculo de Zé Celso, tramitam em fóruns muito mais indeterminados, que tornam os ajuizamentos esvaziados do peso de verdade que a denúncia direta traria. Esse esvaziamento não implica, paradoxalmente, em perda da potência de agenciamentos diversos inclusive de caráter ético-político. De fato, em *Para dar um fim no juízo de deus*, a opção pela leveza e pelo baixo volume no trabalho vocal – bem como por um humor que eu chamaria de *horizontalizado*, para distinguir do

humor dirigido (*verticalizado*) da crítica satírica – potencializava uma espécie de esvaziamento das defesas e dos critérios de valor habituais do receptor, conjugando esse processo com um tipo de abertura para um jogo afirmativo de forças (e, nesse sentido, sim, *vertical*, de outro modo).

A utilização de câmeras captando imagens dos atores aparecia, entretanto, em vários outros espetáculos do Teatro Oficina na década de 1990, sob a direção de Zé Celso. Um exemplo que priorizei foi o de *Cacilda!*. Mas o vídeo foi também amplamente utilizado, como comentei, em espetáculos como *Boca de ouro*, de Nelson Rodrigues, *Ham-let*, a partir da obra de Shakespeare, e nos espetáculos do ciclo *Os sertões*, estreados a partir do final de 2002. O projeto de recuperar o conjunto das encenações dos anos 1990 a partir de 2001 e gravá-las, para a sua disponibilização comercial, em VHS e DVD, levou a uma radicalização da experiência com o vídeo no Teatro Oficina, pelo menos nas sessões em que as peças eram gravadas com a presença do público. O maior número de técnicos durante a sessão, transitando muitas vezes pelo espaço cênico, bem como os cuidados exigidos para a garantia de uma boa qualidade da imagem e do som captados, como, por exemplo, a atenção especial em relação à iluminação (para que sombras indesejadas não interferissem na imagem), trazia à convivência, já conhecida no Oficina, entre intérpretes e *cameramen* uma intensificação considerável do grau de risco artístico para a execução do espetáculo. O ritmo, por exemplo, poderia ficar comprometido, como me parece que, de fato, ficou na sessão da gravação do *Ham-let*, comparativamente com o espetáculo em sua primeira temporada de exibição.

A transmissão ao vivo pela internet desses espetáculos do Teatro Oficina (enquanto estavam sendo gravados com a presença de espectadores) traz também dados complexificadores, tanto da concepção de espaço teatral quanto da noção de que o característico do teatro é a copresença imediata entre atores e espectadores, uma vez que a transmissão *on-line* criava outra modalidade de recepção. Gerald Thomas parece também, de modo distinto, colocar em questão os limites do espaço teatral (por outras razões), com a utilização de figuras da mídia com imagens públicas muito determinadas semanticamente, como foi o caso da presença de Marília Gabriela representando Marília Gabriela em *Esperando Beckett* e de Reynaldo Gianecchini representando Reynaldo Gianecchini em *O príncipe de Copacabana*.

Há, ainda, no trabalho recente de Gerald Thomas, uma intensa tematização da mídia não só nos espetáculos referidos acima, mas também em *Deus*

ex-máquina e os super ex-heróis na terra impotente de viagra falls, peça em que, como vimos, figuram, entre os personagens, o Super-Homem (Clark Kent), a Lois Lane, o James Bond, ironicamente transfigurados ou reconfigurados, uma vez que são mostrados basicamente em seus erros e fracassos. Ao lado dos conhecidos super-heróis marcados com sinal de menos, vimos também, em *Deus ex-máquina*, um índio em crise de identidade com relação à sua tribo, por gostar de plástico, de carro e de arte moderna, sendo destinado à morte ou a ter uma identidade errante ou errática, entre morto e vivo, entre homem branco e índio, entre ocidental e não-ocidental.

A utilização das novas tecnologias, a tematização irônica ou paródica dos meios de comunicação de massa e da sociedade da mídia operam, tanto quanto os modos de figuração do corpo, se não uma desreferencialização generalizada, ao menos uma desidentificação das referências ao lado do que chamei de problematização da noção de presença no teatro. Operações que podem implicar uma multiplicação prismática da referencialidade, apontando, inclusive, para modos complexos e paradoxais de referencialização, que tornam, entretanto, amplamente instável o campo do sentido, nos vários setores do teatro estudado. Teatro de caráter narrativo-performático, que se constitui como escritura cênico-dramatúrgica conjugada, colaborativa, processual e desdramatizada, resultando em uma cena problematicamente narrativizada, uma vez que se utiliza de procedimentos narrativos, mas que desfaz a todo instante a narratividade como linha temporal e causal, encadeada e unidirecional, propondo, nos exemplos de peças que foram discutidas, o que se pode compreender, conforme o que expus ao longo deste estudo, como uma estética do sentido em deriva e da vertigem da presença.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madri: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

ASLAN, Odette (ed.). *Le corps en jeu*. Paris: CNRS (Arts du Spectacle), 1994.

BABLET, Denis. *Les revolutions scéniques du vingtième siècle*. Paris: Société Internationale d'Art XXe siècle, 1975.

BARDI, Lina Bo e outros. *Teatro oficina*. Lisboa: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

BARBA, Eugênio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo, Campinas: Hucitec, Editora da Unicamp, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. *A troca simbólica e a morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952.

_____. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. *Malone morre*. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. In: Cadernos do Mestrado / Literatura, 1ª e 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Uerj, 1994.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Larousse/VUEF, 2001.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de janeiro: Contraponto, 1997.

DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul (ed.). *Diálogos no palco*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A imagem-tempo, cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol 3. Trad. de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

ELAM, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. Londres: Routledge, 1993.

FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, Jacó (orgs.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Grupos teatrais – anos 70*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1995.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola. 1996.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Bob Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GARCIA, Silvana (org.). *Odisseia do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.

_____. *Flash & crash days: brasilian theater in the postdictatorship period*. New York: Garland Publishing, Inc., 2000.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREENBERG, Clement. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Org. Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997.

GRICE, Paul. "Logic and conversation". In: COLE, P. e J. MORGAN (ed.), *Syntax and semantics*. Nova York: Academic Press, v. 3 (Speach acts), pp. 41-58, 1975.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São paulo: Perspectiva, 1987.

GUINSBURG, J. *Diálogos sobre teatro*. Org. Armando Sérgio da Silva. São Paulo: Edusp, 1992.

GUINSBURG, J e FRNANDES, Sílvia (Orgs). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich e PFEIFFER, K. Ludwig. *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998a.

_____. *Corpo e forma; ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Org. João Çezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998b.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de janeiro: Eduerj, 1996a.

_____. *O ato da leitura – uma teoria do efeito estético*, v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996b.

_____. *O ato da leitura – uma teoria do efeito estético*, v. 2. São paulo: Editora 34, 1999.

JAKOBSON, Roman. "Linguística e poética" (1960). In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1989.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

KRAUSS, Rosalind. "Sculputure in the expanded field." In: *The anti-aesthetic; essays on postmodern culture*. Washington: Bay Press, 1984.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

MORICONI, Ítalo. *A provocação pós-moderna: razão histórica e política da teoria hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim / Uerj, 1994.

NESTROVSKI, Arthur (org. e apres.). *Trilogia bíblica / Teatro da Vertigem*. São Paulo: Publifolha, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Trad. Joaquim José de Faria. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

PAVIS, Patrice. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: Librairie José Corti, 1990.

_____. *L'analyse des spectacles*. Paris: Editions Nathan, 1996.

_____. *Dicionário de teatro*. Trad. J Guinsburg, Maria Lúcia Pereira *et. al.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*. Septentrion: Presses Universitaires de Septentrion, 2000.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista (1986): Avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Edusp, 1993.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Les écrans sur la scène. Tentations et résistences de la scène aux images*. Lausanne: l'âge d'Homme, 1998.

_____. (org.) *La scène et les images*. Paris: CNRS (Les Voies de la Création Théâtrale), 2001.

_____. *Hybridation spatiale*, registres de presence: http//www.ciberkiosk.pt/espectaculos/Beatrice.html (22/6/2002).

PONTES Jr., Geraldo R. *Dramaturgia brasileira contemporânea.* Rio de Janeiro: Editora Agora da Ilha (agorailh@ruralrj.com.br), 1999.

PRADO, Luís André. *Cacilda Becker: fúria santa.* São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. *Uma obra aberta: Aponkãlipse.* In: *O Percevejo*, Revista de Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, DTT/PPGT, ano 6, n. 6, 1998, pp. 119-136.

_____. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias – a rubrica como poética da cena.* São Paulo: Hucitec, 1999.

ROSSET, Clément. *O princípio de crueldade.* Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989a.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980).* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro.* São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo.* Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

SÁ, Nelson de. *Divers/Idade – Um guia para o teatro dos anos 90.* São Paulo: Hucitec, 1997.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas.* Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto, Portugual: Campo das Letras, 2002.

SAYRE, Henry M. *The object of performance – the american avant-garde since 1970.* Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

SILVA, Antônio C. de Araújo. *A gênese da vertigem: o processo de criação de "O paraíso perdido".* Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2002. (não publicada)

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do teatro ao Te-ato.* São Paulo: Perspectiva: 1981.

_____. (org). *J. Guinsburg: diálogos sobre teatro.* São Paulo: Edusp, 1992.

SKIDMORE, Thomas. *Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro.* Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

STANGOS, Nikos (ed.). *Conceitos da arte moderna* (1998). Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

_____. *A voz e a série.* Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Sette Letras, Ed. UFMG, 1998.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

_____. *A letra e a voz: a literatura medieval*. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Body and performance*. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig. Materialities of communication. Stanford: Stanford University Press, 1994 (pp. 217-226).

Periódicos especializados

O PERCEVEJO – Revista de teatro, crítica e estética. Ano 5, nº 5 – Dossiê Modernistas no Teatro Brasileiro II. Departamento de Teoria do Teatro e Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), 1997.

O PERCEVEJO – Revista de teatro, crítica e estética. Ano 8, nº 9 – Teatro contemporâneo e narrativas. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro e Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2000.

THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG. Le théâtre – art du passe, art du présent, 1989/1990, publicação do Théâtre National de Strasbourg.

REFERÊNCIAS TEATRAIS

(fichas técnicas e artísticas)

Centro de pesquisa teatral (CPT/Sesc – São Paulo)

Gilgamesh
Estreia: São Paulo – Sesc Anchieta, 1995
Texto original: anônimo
Dramaturgia e direção: Antunes Filho
Cenário e figurino: J. C. Serroni
Iluminação: Davi de Brito
Trilha sonora: Raul Teixeira
Criação eletroacústica e projeção: José Augusto Mannis
Elenco: Luis Melo, Luis Furlanetto, Raquel Anastásia, Roberto Áudio, Rosane Bonaparte, Sandra Bareto, Adriano Costa, Alfredo Penteado, Bruno Costa, Edson Montenegro, Geraldo Mário, Lianna Mateus.

Drácula e outros vampiros
Estreia: São Paulo – Sesc Anchieta, 1996
Concepção e direção: Antunes Filho
Cenário e figurino: J.C. Serroni
Iluminação: Davi de Brito
Trilha sonora: Raul Teixeira
Elenco: Eduardo Córdobhess, Lulu Pavarin, Geraldo Mário, Germano Melo, Álvaro Augusto, Caetano Vilela, Carlos Ramiro Fensterseifer, Laelson Vitorino, Newton Maciel, Diana Sinenberg, Justine Otondo, Lianna Mateus, Marlene Filipini, Norma Brito, Sabrina Torzatti Greve, Mariana Loureiro, Anete Colaciopo, Isabela Graeff, Ludmila Rosa, Olga Maria, Ondina de Castilho, Fábio Mendes, Val Barreto, Frederico Eckschimidt, Walney Virgílio, Fábio Elias.

Companhia dos atores

A bao a qu
Estreia: Rio de Janeiro – Espaço Cultural Sérgio Porto, 1990
Dramaturgia e Direção: Enrique Diaz
Cenário: Paula Joory e Drica Moraes
Figurino: Marcelo Olinto e Drica Moraes
Iluminação: Luis Paulo Nenen
Trilha sonora e música original: Carlos Cardoso
Elenco: Alexandre Akerman, Anna Cotrim, André Barros, Bel Garcia, César Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle, Susana Ribeiro

Melodrama
Estreia: Rio de Janeiro – Centro Cultural Banco do Brasil, 1995
Texto: Filipe Miguez
Direção: Enrique Diaz
Cenário: Fernando Mello da Costa
Figurino: Marcelo Olinto
Iluminação: Maneco Quinderé
Direção musical e música original: Carlos Cardoso
Preparação corporal: Lúcia Aratanha
Coreografias: Jayme Arôxa
Elenco: Bel Garcia, César Augusto, Drica Moraes, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle, Susana Ribeiro

Cobaias de Satã
Estreia: Rio de Janeiro – Centro Cultural Banco do Brasil, 1998
Direção: Enrique Dias
Dramaturgia: Filipe Miguez
Música e direção musical: Marcelo Neves
Cenários: Gringo Cardia
Figurinos: Flavia Cole e Marcelo Olinto
Iluminação: Maneco Quinderé
Direção corporal: Lúcia Aratanha

Elenco: Bel Garcia, Cesar Augusto, Gustavo Gasparani, Marcelo Olinto, Marcelo Valle, Susana Ribeiro, Térrea Piffer
VÍDEO
Direção: Gringo Cardia
Participações: Paulo José e Filipe Miguez
Direção de fotografia: Marcelo Guru Duarte
Supervisão técnica: Marcelo Dantas

Companhia de Ópera Seca

Ventriloquist
Estreia: Rio de Janeiro – Centro Cultural Sérgio Porto, 2000
Dramaturgia, direção e trilha sonora: Gerald Thomas
Música (composta para o espetáculo): Michele Dibucci
Iluminação: Gerald Thomas e Caetano Vilela
Figurinos: Gilda Barbosa
Elenco: Amadeo Lamounier, Arietha Corrêa, Bruce Gomlevsky, Caetano Vilela, Camila Morgado, Fabiana Guglielmetti, Fábio Mendes, Ludmila Rosa, Marcello Bosschar, Marcos Azevedo, Muriel Matalon

Tragédia rave
Estreia: Curitiba – 9º Festival de Teatro de Curitiba, 2000
Dramaturgia, direção e trilha sonora: Gerald Thomas
Iluminação: Gerald Thomas e Caetano Vilela
Figurinos: Gilda Barbosa
Elenco: Amadeo Lamounier, Ana Elisa Paz, Arietha Corrêa, Bruce Gomlevsky, Caetano Vilela, Camila Morgado, Dominic Barter, Fabiana Guglielmetti, Fábio Mendes, Ludmila Rosa, Marcello Bosschar, Marcos Azevedo, Muriel Matalon

Esperando Beckett
Estreia: Rio de Janeiro – Teatro do Sesc, 2000
Dramaturgia, concepção e direção: Gerald Thomas
Colaboração no texto: Ninho Moraes
Dramaturgia: Daniel Schenker
Conceito espacial: Gerald Thomas

Objetos de cena e cenário: Du Gonçalves e Tiago Lenktaitis
Iluminação: Gerald Thomas e Carina Camurati
Figurino: Clô Orozco
Elenco: Marília Gabriela, Bruce Gomlevski, Camila Morgado, Dominic Barter, Fabiana Guglielmetti, Fábio Mendes, Joelson Gusson, Ludmila Rosa, Marcello Bosschar

O príncipe de Copacabana
Estreia: Rio de Janeiro – Teatro do Sesc de Copacabana, 2001
Dramaturgia, concepção e direção: Gerald Thomas
Músicas (compostas para o espetáculo): Michele Dibucci
Cenário: Du Gonçalves e Tiago Lenktaitis
Iluminação: Gerald Thomas e Carina Camurati
Elenco: Reynaldo Gianecchini, Amadeo Lamounier, Bruce Gomlevsky, Camila Morgado, Fábio Mendes, Fabiana Guglielmetti, Joelson Gusson, Marcos Azevedo, Paula Burlamaqui, Simone Martins

Deus ex-machina e os super ex-heróis na terra impotente de viagra falls
Estreia: Rio de Janeiro – Teatro do Sesc de Copacabana, 2001
Dramaturgia e direção: Gerald Thomas
Trilha sonora: Gerald Thomas
Cenografia: Gerald Thomas e Isadora Olivé
Iluminação: Wagner Pinto
Figurinos: Gerald Thomas e João Vicente
Elenco: Fabiana Guglielmetti, Amadeo Lamounier, Marcos Azevedo, Bruce Gomlevsky, Joelson Gusson, Alessandra Colasanti, Cássio Pandolfi, José Mauro Brant, Paula Tolentino, Rafael Leal

Grupo Galpão

Partido
Texto original: Ítalo Calvino
Dramaturgia: Cacá Brandão
Direção: Cacá Carvalho
Cenário e figurino: Márcio Medina
Iluminação: Alexandre Galvão e Wladimir Medeiros

Elenco: Antonio Edson, Arildo Franco, Beto Franco, Eduardo Moreira, Fernanda Vianna, Inês Peixoto, Lydia Del Picchia, Paulo André, Simone Ordones, Teuda Bara

Núcleo Carioca de Teatro

Correio sentimental de Nelson Rodrigues
Texto original: Nelson Rodrigues
Dramaturgia e direção: Luiz Arthur Nunes
Cenário: Carlos Alberto Nunes e Francisco de Figueiredo
Trilha sonora: Demetrio Nicolau
Figurinos: Francisco de Figueiredo
Iluminação: Luiz Carlos Nem
Elenco: Alexandre Bordallo, Ludmilla Breitman, Maria esmeralda, Nara Keiserman, Francisco de Figueiredo

Teatro Oficina Uzyna Uzona

Ham-let
Estreia: São Paulo – Teatro Oficina, 1993
Direção: José Celso Martinez Corrêa
Texto original: William Shakespeare
Tradução e adaptação: José Celso Martinez Corrêa, Marcelo Drumond e Nelson de Sá
Direção de arte e cenários: Hélio Eichbauer
Figurinos: Caio da Rocha
Iluminação: Cibele Forjaz
Elenco: Marcelo Drumond, Zé Celso, Denise Assunção, Pascoal da Conceição, Gisela Marques, Walney Costa, Vadim Nikitin, Fernando Coimbra, Fernando Alves Pinto, Fransérgio Araújo, Tila Teixeira, Camila Mota, Luciana Domschke, Letícia Coura, Flávio Rocha, Sylvia Prado
Vídeo: Tommy Pietra, Maurício Shirakawa e Fernando Coimbra
Música e direção musical: Péricles Cavalcanti
Massacração da Primavera e 4 estações: José Miguel Wisnik
Trilha sonora: José Celso Martinez Corrêa
Piano e teclado: Ana Paula Cordeiro

Bateria e percussão: Deko
Baixo: Fábio Effori
Guitarra e violão: Pablo Casela
Clarinete e gaita: Fernando Alves Pinto

Para dar um fim no juízo de deus
Estreia: São Paulo – Teatro Oficina, 1997
Texto original: Antonin Artaud
Tradução: José Celso Martinez Corrêa, Fransérgio, Catherine Hirsch, Marcelo Drumond, Vadim Nikitin
Direção: José Celso Martinez Corrêa
Música: Marcelo Pellegrini
Cenários e figurinos: Celso Sim, Cibele Forjaz, Mageca Angelucci
Iluminação e direção técnica: Cibele Forjaz
Videomaker: Marcondes Dourado
Elenco: Marcelo Drumond, José Celso M. Corrêa, Patricia Winseski, Fransérgio Araújo, Pascoal da Conceição, Leona Cavalli, Cibele Forjaz, Odara Costa

Cacilda!
Estreia: São Paulo – Teatro Oficina, 1998
Dramaturgia e direção: José Celso Martinez Corrêa
Direção musical: Marcelo Pellegrini
Músicas: Ricardo Cutz, José Miguel Wisnik, Zé Celso, Celso Sim, Pepê Mata Machado, Bira Marques, Marcelo Pellegrini
Guitarra, azeitona: Bruno Bontempi
Trompete: Samuel Pompeu
Sax, alto, tenor, clarinete: Ana Simões
Violoncelo: Fernando de Barros
Contrabaixo acústico: Rogério Pedroso
Percussão: Duda Martins e Naomy Scholling
Soprano, solo: Selma Boragian
Mezo: Marcelo Boffa
Direção de arte e cenário: Laura Vinci
Iluminação: Cibele Forjaz
Figurinos: Caio da Rocha, G. Lino Vilaventura, Sérgio Figueiredo, Olintho Malaquias, Lala Martinez Corrêa

Elenco: Bete Coelho, Leona Cavalli, Lígia Cortez, Marcelo Drumond, Zé Celso, Renée Gumiel, Fernando Coimbra, Flávio Rocha, Camila Mota, Odara Carvalho, Sylvia Prado, Fransérgio Araújo, Otávio Ortega, Francisco Taunay, Paula Garcia, Marcelo Piantã, Tila Teixeira, Elisette Jeremias, Iara Jamra, Mika Lins, Denise Assunção
Filme Sr. Yáconis em São Paulo
Direção, fotografia e montagem: Fernando Coimbra
1º e 2º assistentes de fotografia: Flávio Rocha e Fioravante de Almeida
Assistente de direção: Sylvia Prado
Laboratório: Líder Cine Laboratório
Videomakers: Tommy Pietra, Maurício Shirakawa, Pedro Lyra

Os sertões – 1ª parte: a terra
Estreia: São Paulo – Teatro Oficina, 2002
Dramaturgia e direção: José Celso Martinez Corrêa
Assessor dramaturgista: Tommy Pietra
Criação coletiva com a participação de: Coro 1989, Tom Zé, José Miguel Wisnik, Celso Sim, Coro da Terra 2002, Marcelo Pellegrini
Trilha sonora original: Marcelo Pellegrini
Violino: Emerson Ribeiro
Percussão: Alex Sandro, Deko, Isaar de França, Karina Buhr
Piano: Luciano Carvalho
Piano e acordeom: Edu Nazarian
Preparação vocal e percepção musical do coro: Letícia Coura
Coreografia: Mauro Baiocchi
Direção de arte: Cristiana Cortilio
Equipe de criação de arte: Mariana Zanetti, Ricardo Costa, Vanessa Poitena
Figurinos: Olintho Malaquias
Iluminação: Ricardo Marañez
Elenco: Ana Guilhermina, André Mello, Aury Porto, Camila Mota, Felix Oliveira, Fioravante Almeida, Flávio Rocha, Fransérgio Araújo, Fredy Allan, Haroldo Costa Ferrari, Isaar de França, Jânio Silva, Karina Buhr, Letícia Coura, Lucas Braguiralli, Luciana Domschke, Marcelo Drumond, Pedro Epifânio, Renée Gumiel, Ricardo Bittencourt, Sylvia Prado
Vídeo: Maurício Shirakawa

O paraíso perdido
Estreia: São Paulo – Igreja Santa Ifigênia, 1992
Criação: Teatro da Vertigem
Direção: Antônio Araújo
Dramaturgia: Sérgio Carvalho
Roteirização: Antônio Araújo e Sérgio Carvalho
Concepção gráfica e concepção espacial: Uni-Design e Arquitetura
Iluminação: Guilherme Bonfanti e Marisa Bentivegna
Figurinos, adereços e visagismo: Fábio Namatame
Coordenação de pesquisa corporal: Antônio Araújo, Daniella Nefussi, Lúcia Romano e Lucienne Guedes
Direção coreográfica: Lúcia Romano e Lucienne Guedes
Composição e direção musical: Laércio Resende
Violino: Atílio Marsiglia, Isaías Cruz
Voz: Fabiana Lian, Flávia Campos, Marta Franco
Órgão: Laércio Resende
Guitarra: Miguel Barella, Paulo Scharlack
Elenco: Cristina Lozano, Daniella Nefussi, Eliana César, Evandro Amorim, Johana Albuquerque, Lucienne Guedes, Marcos Lobo, Marta Franco, Matheus Nachtergaele, Sérgio Mastropasqua, Vanderlei Bernardino

O livro de Jó
Estreia: São Paulo – Hospital Humberto Primo, 1995
Criação: Teatro da Vertigem
Direção: Antônio Araújo
Dramaturgia: Luís Alberto Abreu
Ambientação cenográfica: Marcos Pedroso
Figurino e visagismo: Fábio Namatame
Iluminação: Guilherme Bonfanti
Projeto acústico: Kako Guirado
Composição e direção musical: Laércio Resende
Teclado: Camila Lordy Costa, Magda Pucci
Percussão: Miriam Cápua, Roseli Câmara

Voz: Alexandre Galdino, Camila Lordy Costa, Flávia Campos, Giovanna Sanches, José Eduardo Areias, Miriam Cápua, Rita Carvalho, Roseli Câmara, Adriana Pastorello, Fabiana Lian, Regina Leite
Elenco: Daniella Nefussi, Joelson Medeiros, Lismara Oliveira, Luciana Schwinden, Marcos Lobo, Mariana Lima, Matheus Nachtergaele, Miriam Rinaldi, Roberto Áudio, Sérgio Siviero, Siomara Schröder, Suia Legaspe, Vanderlei Bernardino

Apocalipse 1,11
Estreia: São Paulo – Presídio do Hipódromo, 2000
Criação: Teatro da Vertigem
Dramaturgia: Fernando Bonassi
Dramaturgismo: Lucienne Guedes
Cenografia: Marcos Pedroso
Figurinos: Fábio Namatame
Iluminação: Guilherme Bonfanti
Projeto acústico: Kako Guirado
Direção musical e trilha sonora: Laércio Resende
Elenco: Joelson Medeiros, Luciana Schwinden, Luis Miranda, Mariana Lima, Miriam Rinaldi, Roberto Áudio, Sérgio Siviero, Vanderlei Bernardino, Alexandre Russin, Eduardo Avelino, Marçal Costa, Pedro Vieira, Tales Vinicius
Participações especiais: Aline Arantes, Amanda Viana e Wagner Viana, Kleber Vallim

Espetáculos não produzidos por grupos ou companhias permanentes

Cartas portuguesas
Estreia: Rio de Janeiro – Centro Cultural Banco do Brasil, 1991
Texto original: Madre Mariana Alcoforado
Dramaturgia: Júlio Bressane
Concepção e direção: Bia Lessa
Cenário: Fernando Mello da Costa
Elenco: Carla Camuratti e Luciana Braga

Viagem ao centro da terra
Estreia: Rio de Janeiro – Centro Cultural Banco do Brasil, 1993
Texto original: Jules Verne
Dramaturgia: Moacyr Scliar
Concepção e direção: Bia Lessa
Cenário: Fernando Mello da Costa
Figurino: Sylvie Leblanc
Iluminação: Paulo Pederneiras
Trilha sonora: Seigen Ono
Elenco: Cláudia Abreu, Betty Gofman, Julia Lemmertz, Otávio Müller, Marcos Oliveira, Dany Roland, Marq Freichs

As três irmãs
Estreia: Rio de Janeiro – Centro Cultural Banco do Brasil, 1998
Texto: Anton Tchekhov
Tradução: José Celso Martinez Corrêa
Concepção e direção: Bia Lessa
Cenografia: Gringo Cardia
Figurinos: Kalma Murtinho
Iluminação: Cibele Forjaz
Trilha sonora: Dany Roland e Fernando Alves Pinto
Elenco: Ana Beatriz Nogueira, Ana Dias, Antonio Cuesta, Dany Roland, Deborah Evelyn, Dionísio Neto, Emilio de Mello, Fernando Alves Pinto, Giselle Guimarães, Karine Teles, Lorena da Silva, Luiz Henrique Nogueira, Marcelo Galvan, Miguel Lunardi, Renata Sorrah, Thierry Tremouroux, Vadim Nikitin

Esperando Godot
Estreia: Rio de Janeiro – Centro Cultural Banco do Brasil, 2001
Texto: Samuel Beckett
Tradução: Catherine Hirsch e Verônica Tamaoki
Adaptação e direção: José Celso Martinez Corrêa
Direção de arte, cenografia e figurino: Gringo Cardia
Iluminação: Ricardo Morañez
Elenco: Selton Mello, Otavio Muller, Xando Graça, Fernando Alves Pinto, Darlan Cunha

A paixão segundo G.H.
Estreia: Rio de Janeiro – Centro Cultural Banco do Brasil, 2002
Texto original: Clarice Lispector
Adaptação: Fauzi Arap
Criação: Enrique Diaz e Mariana Lima
Direção: Enrique Diaz
Cenografia: Marcos Pedroso
Figurino: Marcelo Olinto
Iluminação: Guilherme Bonfanti
Música composta e trilha musical: Marcelo Neves
VÍDEO
Direção: Carolina Jabor
Fotografia: Flávio Zangrandi
Produtora: Tânia Pacheco
Designer gráfico: Renata Pereira
Artista de 3D: Tomás Salles
Colorista: Pedro Conforti
Tratamento digital de som e mix final: Ben Hur Machado

Casa de bonecas
Estreia: Rio de Janeiro – Centro Cultural Banco do Brasil, 2002
Texto: Henrik Ibsen
Tradução: José Almino
Concepção e direção-geral: Bia Lessa
Direção de arte: Alberto Renault
Elenco: Betty Gofman, Cássio Gabus Mendes, José Wilker, José Mayer, Julia Lemmertz, Karine Teles, Arnaldo Antunes, Marie Boutaud, Julia Boutaud, Bruno Toledo Fabrini
VÍDEO
Direção de fotografia: Gustavo Hadba e Paulo Jacinto dos Reis
Still: André Gardenberg
Músicas: Otto
Música de abertura: Arnaldo Antunes
Percussão: Otto
Cello: João de Cello
Percussão: Pupilo

Viola e guitarra: Xandi
Baixo acústico: Júnior
Mix, piano e teclado: Apollo 9
Progamação visual: Fernando Zarif
Direção de arte: Cláudio Amaral Peixoto
Montagem: Mair Tavares e Natara Ney
Edição de som: Maria Muricy e Carlos Cox
Som direto: Paulo Ricardo Nunes
Operador de Stedycam: Fabrício Tadeu
Produção de equipamento de câmera: Joaquim de Oliveira